

Filosofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze
Ústav pro dějiny umění

Bakalářská práce

Jitka Šosová

Vliv Kazimíra Maleviče na české výtvarné umění
šedesátých let

Influence of Kasimir Malevich on Czech Art in the
1960s

Praha 2011

Prof. PhDr. Petr Wittlich, CSc.

1. Úvod

Tato práce má za cíl zodpovědět několik zásadních otázek o vztahu českého a ruského, respektive sovětského umění. Jedná se o problematiku týkající se vztahu díla Kazimíra Maleviče a jeho recepcce na české výtvarné scéně šedesátých let.

Malevičovo dílo bylo v Československu přirozeně reflektováno především na poli abstraktní tvorby. Tato tendence během šedesátých let zkoumala výrazové možnosti dvou značně odlišných pólů – strukturální tvorby informelu a racionální geometrické abstrakce. Ačkoli obě polarities nebyly odděleny tak přísně, jak by se mohlo zdát, Malevičovo dílo inspirovalo především umělce geometrického okruhu.

To bylo nepochybně podpořeno zájmem, který Kazimíru Malevičovi věnoval teoretik skupiny Křižovatka Jiří Padrta. Dalším znalcem a propagátorem ruské avantgardy, a zejména pak Malevičovy práce, byl Miroslav Lamač. Lze tedy říci, že dílo tohoto velkého abstraktního umělce mělo všechny předpoklady vzbudit v českém prostředí zájem, a to nejen díky svým vlastním kvalitám, ale i díky erudici těch, kteří ho české kulturní obci předkládali.

Přesto zůstává několik nevyjasněných momentů. Přesto, že byla šedesátá léta dobou jistého politického tání, nelze tento předpoklad uplatňovat plošně. Pravdou zůstává, že od Chruščovova odhalení kultu osobnosti v roce 1956 se stalinská kulturní politika uvolňovala. Zcela jistě se ale nejednalo o plynulý a kontinuální jev. O tom svědčí opětovné utužení režimu během a po událostech maďarského povstání v roce 1956, kubánské krize o sedm let později a v neposlední řadě i Pražského jara. Jakkoli je lákavé konstatovat, že se socialistický realismus během šedesátých let pozvolna vytrácí, faktem zůstává, že se stále jednalo o státní umění a jeho doktrína nebyla oficiálně nikdy zpochybněna.

Ruská avantgarda neměla z tohoto úhlu pohledu příliš pevné postavení. Jednalo se právě o tento „formalismus“, vůči kterému se socialistický realismus v první řadě vymezoval. To vedlo v šedesátých letech k situaci, kterou lze jen stěží nazvat ideální pro studium tohoto fenoménu – avantgardní díla nebyla veřejně vystavována, uměleckohistorická literatura se touto otázkou nezabývala a valná většina představitelů byla po smrti. Jak tedy fungoval mechanismus přenosu?

Stejně tak nelze pominout, že v dějinách českého moderního umění se racionální či konstruktivní tendence vyskytují jen velmi zřídka. Samy formální kvality Malevičových maleb nepochybně stačí k jejich zařazení do geometrické sféry umění, a to i přes výhradu, že jeho teoretické práce ukazují jeho umělecké snahy spíše jako zhmotnění osobitého

filosofického náhledu, jehož přirozenou součástí je takřka mystický pohled na svět a jehož systematickosti je při nejlepším roztržena.

Zásadní představitel racionálně orientovaného směru v dějinách českého umění, konstruktivismus Devětsilu, neměl pražádnou ambici zasáhnout do vývoje na poli volného umění. Jaké tedy byly hodnoty, které vedly české prostředí k hledání inspirace právě v ruské avantgardní tvorbě? A především, jak vlastně v šedesátých letech vypadal pohled na osobnost a tvorbu Kazimíra Maleviče?

Faktorem, který situaci rovněž do značné míry ovlivňuje, je vztah mezi první a druhou avantgardou. Vztah k historické avantgardě je v českých podmínkách dán především snahou zachovat kontinuitu moderního umění. Na rozdíl od polských podmínek, kde byla bezpředmětná tvorba přirozenou součástí povědomí o moderním umění i během padesátých let, v Čechách se podobný ucelený pohled na tradici moderního umění konstituje až s výstavou Zakladatelé českého moderního umění, kterou v roce 1958 připravili právě Miroslav Lamač a Jiří Padrta.¹ Jaké přístupy zůstaly tedy pro druhou avantgardu inspirativní? Jak ovlivnil poválečný vývoj umění volbu vyjadřovacích prostředků? A především, ve kterých případech lze hovořit o přímé návaznosti?

Okruh umělců, zařazených do této práce, lze definovat několika stručnými charakteristikami. Jedná se především o tvůrce z okruhu skupiny Křižovatka, skupiny UB 12 a Klubu konkréťtů; tedy o autory, kteří se programově hlásili ke konstruktivním tendencím a Nové citlivosti – například Dalibora Chatrného. Hugo Demartini nebyl díky své nechuti k organizovanému spolkovému životu členem žádné z nich, jejich názory mu však byly velmi blízké. Stejně tak ale není možné opomenout umělce, kteří, ačkoli používali geometrické tvarosloví, překračují definici ryze konstruktivistického zaměření a v jejich tvorbě se ozývají tóny jiného směřování, zřetelné v díle Karla Malicha či Václava Boštíka.

Bylo by jistě možné jmenovat další autory, jejichž dílo má jisté podobnosti s Malevičovou tvorbou – nepochybně existuje řada umělců, v jejichž tvorbě se objevují základní geometrické motivy. Tvůrci zařazení do této práce se ovšem od této pomyslné množiny odlišují, a to nejen svým hlubokým zájmem o fenomény naší skutečnosti dalece přesahující oblast umění.

V první řadě je třeba připomenout, že většina z nich měla možnost se s dílem Kazimíra Maleviče seznámit osobně. Dále lze pak poukázat na další významné sjednocující prvky, jimiž jsou jak formální podobnosti jejich tvorby, tak především univerzální povaha jejich

¹ Miroslav LAMAČ/ Jiří PADRTA: Zakladatelé moderního českého umění (katalog výstavy), Praha 1958.

uměleckého vyjádření. Jelikož jde o zralé autory, nejedná se v žádném případě o epigonskou nápodobu. Jde spíše o dialog probíhající pod povrchem uměleckého díla. Z tohoto důvodu se tvorba těchto umělců sice zabývá stejnými otázkami, jaké řešil i Kazimír Malevič, ve shodě s vlastní dobou a jejími požadavky k nim však přistupuje odlišně. Malevičova práce se, krom filosofických spisů, koncentruje na okruh malířské a architektonické tvorby. Jedna z charakteristik moderního umění je však sklon k intermedialitě – všichni autoři zmínění v této práci tvořili v mnoha médiích a nezdědka překračovali hranice uměleckých druhů. Problémy, kterými se zabýval suprematismus, jsou proto na poli druhé avantgardy často řešeny rozličnými uměleckými prostředky – výjimkou nejsou díla grafická, objekty či reliéfy. To samozřejmě přináší výsledky, které se od původních suprematistických děl liší. Zde je důležité poznamenat, že ačkoli se Malevičova tvorba zaměřovala především na oblasti malby a filosofie, ani představa suprematistického trojrozměrného díla mu nebyla cizí. O tom svědčí i fakt, že během dvacátých let v jeho tvorbě převládla právě tato poloha, jejímž výsledkem byla rozsáhlá kolekce planitů.²

Vnímání suprematismu a konkrétní podoba inspirace, kterou představoval, záleží i na osobní interpretaci daného autora. Ta je rovněž zásadním kritériem v procesu interakce mezi uměleckými směry; zvláště pokud je od sebe dělí značné množství času.

Hal Foster poznamenává, že způsob, jakým na sebe reagují první a druhá avantgarda, nelze charakterizovat prostým příčinným vztahem. Časovost této interakce se vymyká kauzálnímu vzorci příčina a následek, a to právě díky rozdílnému osobnímu čtení a jeho aplikaci na nově vznikající umění, které namísto kauzality ustanovuje „*složitý vztah anticipace a rekonstrukce*.“³ Proto je osobní pohled konkrétních umělců zásadním faktorem při studiu vztahů mezi první a druhou avantgardou. A to i přesto, že je jakýsi „oficiální“ pohled na Malevičovu tvorbu představovaný dobovými teoretiky nepochybně důležitý,

Přesné zhodnocení vztahů tvorby těchto autorů a Kazimíra Maleviče je cílem této práce. Již teď je ale možné konstatovat, že šlo stejnou měrou o inspiraci jako o potvrzení správnosti vlastního směřování v době, kdy se v českém umění konstruktivní tendence teprve prosazovaly.

² Miroslav LAMAČ: Kazimír Malevič, in: Myšlenky moderních malířů, 4. přepracované vydání, Praha 1989, 204-206.

³ Hal FOSTER: Kdo se bojí neoavantgardy?, in: Marie LANGEROVÁ/ Josef VOJVODÍK/ TIPPNEROVÁ Anja/ HRDLÍČKA Josef: Symboly obludnosti. Mýty, jazyk a tabu české postavantgardy 40. - 60. let, Praha 2006, 345-363.

Poslední poznámka se týká zvoleného přístupu. Tomáš Glanc definuje Malevičovy teoretické spisy jako svébytnou podobu suprematismu následovně: „*Malevičovy texty jsou totiž spíš pokračováním suprematismu znaky písma (tak je chápal sám jejich autor), než vysvětlivkami či racionalizací intuitivní tvorby.*“⁴ Jiří Padrta hovoří o roztržitém jeho filosofického systému a potřebě rekonstruovat, nikoli interpretovat Malevičovy myšlenky.⁵

Každý čtenář Malevičovy suprematistické teorie nepochybně pocítí zvláštní naléhavost těchto textů, druhou stranou mince je ale frustrace z názvosloví, které se bezstarostně proměňuje, a z bezpočtu kontradikcí, které se v těchto textech objevují. Proto i když přistoupíme na strategii rekonstrukce, už samotný její proces se nutně stane prizmatem našeho pohledu. Z tohoto důvodu je nutno mít na paměti, že cílem této práce není zhodnotit ruskou avantgardu, ale pokus o definici inspirace, kterou v českém prostředí představovala.

⁴ Tomáš GLANC: Padrtův Malevič, in: Kritická příloha Revolver Revue 9, Praha 1997, 9-12.

⁵ Jiří PADRTA: Teorie suprematismu, in: Estetika: časopis pro estetiku a teorii umění 3/XXV, 1988, 167-182.

2. Umění bez rukopisu⁶

2.1 Skrytá tradice

Důvody, kvůli kterým katalogy výstav tzv. konstruktivních tendencí ještě v polovině šedesátých let začínají opatrnou či obrannou statí, je nutné hledat už v 19. století. Směrem, kterému se během 19. století dostalo asi největší pozornosti na české umělecké scéně, byl romantismus. Protoromantické, romantické a neoromantické budují svůj význam na využití emocionality. Hodnoty jako lyričnost, cit či sentiment tak prostupují všechny malířské žánry českého umění 19. století.⁷

S touto premisou se vyrovnává i umění 20. století. Strategiím avantgardy se v českém umění dostalo značné pozornosti; společenskou kritiku a útoky na historické, kulturní a umělecké instituce nevyjímaje. Přesto je ale převážná většina českého moderního umění první poloviny 20. století spojována především s poetickými, fantaskními směry.

I v českém umění se nepochybně vyskytovali tvůrci směřující k opačnému, konstruktivnímu a racionálnímu pólu tvorby. Vynikajícím příkladem je tvorba Františka Kupky. Zcela jinou otázkou je ale reflexe této části jeho díla nejen v povědomí veřejnosti, ale i v kánonu dějin umění. Stačí připomenout, že Kupkova umělecká kariéra se odehrávala na francouzské kulturní scéně a jeho tvorba byla souhrnně představena české kulturní obci teprve na výstavě v roce 1946.⁸

Teoretici konstruktivních tendencí v šedesátých letech rovněž často hovoří o „*neúplné, nikdy plně nerozvinuté tradici*.“⁹ Jedná se o fenomény, které mají v tradici českého umění silnou pozici a jejichž podstatnou složkou je stavebnost, ale z hlediska vývoje moderního umění zůstaly právě jen předpoklady k pozdějšímu navázání. Takové momenty byly hledány i v poměrně vzdálené minulosti. Pro českou uměleckou scénu a její znovuobjevování

⁶ Josef HLAVÁČEK: Otázky pro Zdeňka Sýkoru, in: Výtvarné umění XVIII, 1968, 112-116.

⁷ Naděžda BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ: Nástup romantismu, in: Naděžda BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ / Šárka BRŮHOVÁ / Anna JANIŠTINOVÁ / Irena NÝVLTOVÁ-VLČKOVÁ: České malířství 19. století, Praha 1998, 37-40 .

⁸ http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=538, vyhledáno 1. 8. 2011.

⁹ Jiří PADRTA: Konstruktivní tendence, in: Jiří ŠEVČÍK / Pavlína MORGANOVÁ/ Dagmar DUŠKOVÁ: České umění 1938 – 1989, programy, kritické texty, dokumenty, Praha 2001, 305-308.

avantgardy je typické, že čelní představitelé konstruktivně orientovaného umění hovoří o Janu Preislerovi jako o svém velkém vzoru.¹⁰

Jak již bylo řečeno, hlavním představitelem racionálního umění v prostředí české historické avantgardy byl konstruktivismus Devětsilu. Ten se rozvíjel na utilitárním poli fotografie, fotomontáže, scénografie, typografie, knižní grafiky, plakátu a architektury. Kvůli zcela odlišným společenským, ekonomickým a v neposlední řadě i uměleckým podmínkám české prostředí zdaleka nedospělo k natolik radikálním definicím umění jako revoluční Rusko. Například v pojetí sovětských teoretiků LEF měla typografie postupně zcela nahradit malířství, kdežto české prostředí zůstávalo věrné tradičně chápané malbě.¹¹

Konstruktivismus představoval v programu skupiny Devětsil jednu z polarit, které měly společně postihnout všechny potřeby moderního světa. Rovnováha konstruktivismu a poetismu, o kterou se Karel Teige snažil, představovala pokus o sloučení tradice moderní poezie s revolučním duchem sovětské avantgardy. Teigeho koncept doufal nejen vyvažovat dvě mezní polohy umění, ale měl i mnohem dalekosáhlejší ambice. Oba póly se snažily naplnit potřeby různých stránek lidské psychiky a to nejenom v umění, ale i v životě, neboť Teigův model měl ambice být i životní filosofií.¹² V tomto ohledu se blížil svým sovětským vzorům.

Oblast volného umění byla i nadále vnímána jako doména zcela odlišných principů. V tomto chápání hrálo značnou roli dědictví 19. století s jeho koncepcí umělecké individuality, inspirace a jedinečnosti. Proto se poetismus soustředil především na malířství jako na „*autonomní báseň barev a tvarů*.“¹³ Odtud pramení idea komplementární dvojice směrů, která se společně měla postarat o naplnění všech potřeb moderního člověka.

František Hudeček představoval na poválečné umělecké scéně výraznou osobnost, která do své tvorby začlenila maximální tvarovou redukci a geometrickou konstrukci, tedy principy spojované s konstruktivismem.¹⁴ Ikonografie jeho díla se soustředí na témata spojovaná s tvorbou celé Skupiny 42. Jedná se především o motivy města, lidské postavy a hlavy. Těžko v tomto případě konstruovat příkrý protiklad, jak převážně chápala šedesátá léta

¹⁰ HLAVÁČEK 1968 (pozn. 6) 112.

¹¹ Jan ROUS / František ŠMEJKAL / Rostislav ŠVÁCHA / Jan MALÝ: Devětsil. Česká výtvarná avantgarda dvacátých let. (katalog výstavy), Praha 1986, 39.

¹² Idem 1986, 17.

¹³ Ibidem 17.

¹⁴ Marie KLIMEŠOVÁ: Roky ve dnech. České umění 1945 – 1957 (katalog výstavy), Řevnice 2010, 72-113.

vztah mezi snahami zaměřenými subjektivně a existencionálně na jedné straně a racionálně, empiricky orientovanými podobami umění na straně druhé. Zásadním argumentem, proč zařadit Františka Hudečka do této vývojové linie však zůstává jeho chápání těchto motivů. Hudečkova tvorba se díky němu vyznačuje jedním rysem, kterého si nanejvýš cenila Nová citlivost – úsilím o konstrukci geometrického znaku.¹⁵

Lze tedy konstatovat, že základy, na které navazovaly konstruktivní snahy českých umělců šedesátých let, byly sice nepochybně kvalitní, ale zároveň nesoustavné. S tím úzce souvisí i obraz, jakému se těšilo umění budoucí Nové citlivosti. Právě díky poměrně malé a navíc ne zcela doceněné roli, jakou hrály v dějinách českého umění geometricky, racionálně či konstruktivně zaměřené tendence, bylo formujícímu se směru vyčítáno, že „*je nám cizí, že se české výtvarné tradici nemá oč opřít; že je to nežádoucí import.*“¹⁶

Není proto divu, že umění tohoto zaměření získávalo svou pozici v rámci české výtvarné scény poměrně pomalu. To je ovšem otázkou „*rozdílnosti autorských koncepcí a z toho nutně vyplývající nejistoty, s níž byly demonstrace nové citlivosti přijímány,*“¹⁷ a nic to nevypovídá ani o kvalitě jejích děl, ani o nasazení jejich tvůrců. Naopak, okruh Nové citlivosti soustřeďoval umělce vzácně přesvědčené o relevanci vlastního uměleckého směřování a neobyčejně erudované teoretiky. Tvůrci těchto tendencí se sdružovali především ve skupině Křižovatka a v Klubu konkrétistů. Někteří z nich byli rovněž součástí skupiny UB 12. Historie vzniku a působení těchto spolků věrně zrcadlí celkovou situaci českého moderního umění šedesátých let.

2.2 Československá zlatá šedesátá

Umělecká tvorba je vždy spjatá s duchovním a intelektuálním klimatem své doby, ať už je idea autonomního umění teoretikům avantgardy jakkoli drahá. Jak tedy vypadala společenská a duchovní situace šedesátých let v Československu?

Antonín Mokrejš hovoří o dekádě, která se vyznačuje kombinací svobody a nesvobody a popisuje střet oficiální moci a duchovních tvůrců jako hlavní příznak hluboké vnitřní krize,

¹⁵ KLIMEŠOVÁ 2010 (pozn. 14) 87.

¹⁶ Josef HLAVÁČEK: Český konstruktivismus 60. let a jeho vyznění, in: Poesie racionality – konstruktivní tendence v českém výtvarném umění šedesátých let (katalog výstavy), Praha 1994, 54-111.

¹⁷ Jiří VALOCH: Nová citlivost, in: Revue Art, čtvrtletník o současném umění 2/III, 2006, 10-12.

které nejen poznamenala, ale do značné míry i určovala společenské klima.¹⁸ Dále popisuje českou společnost šedesátých let jako ovládanou svobodomyšlností a potřebou svobody. Aby vůbec bylo možné se vyrovnat s vládnoucí ideologií, byl nutný krok zpět. V první řadě bylo nezbytné znovu definovat myšlenky a vize „*skutečně socialistické společnosti*.“¹⁹ Následující snahy se objevují na poli umění stejně jako kdekoli jinde. Jedná se o úsilí překonat izolaci, obnovit kontinuitu, zorientovat se ve světovém duchovním dění a především, uvědomit si svou vlastní situaci a její možnosti v tomto kontextu.²⁰ Pravděpodobně není nutné připomínat, že vládnoucí ideologie v tomto procesu už ztratila věrohodnost.

Emancipační procesy, které probíhaly ve společnosti v téže době, naproti tomu mohly stavět svou stále silnější pozici hned na několika faktorech. Kromě vzdalující se, ale stále přítomné, vzpomínky na demokratický stát první republiky zde byla i poměrně bezprostřední zkušenost krátkého období demokratických nadějí před rokem 1948. Stále silněji se rovněž prosazovala deziluze ze sovětského vzoru, ještě zostřená zklamáním z brežněvovské povýtce konzervativní a stagnující politiky. K tomu po změně přispěly i rozsudky rehabilitující oběti politických procesů vynesené v letech 1963 – 1964.²¹

Jak ale Antonín Mokrejš dále připomíná, jednota značné části společnosti čelící vládnoucí moci měla i své stinné stránky. A to zejména na poli tvůrčích počinů, jako je právě umělecká produkce. Snadná identifikace protivníka vedla k představě, že pouhý odpor vůči němu stačí k naplnění definice duchovního výkonu. Skutečně živé a podnětné myšlenky se ale i přesto postupně vyprofilovaly, dokonce na dvou opačných stranách umělecké scény.

Zásadní změnou v duchovním klimatu šedesátých let byla proměna vlastního chápání umění. To už nebylo nahlíženo jako nástroj ideologie či propagandy, ale stalo se fenoménem, který společenské dění stejnou měrou zrcadlil i anticipoval. K tomu přispíval i vzrůst kvantity a kvality děl moderního umění.²²

Šedesátá léta obecně přiznávala umění značnou důležitost. Jedním z hlavních cílů obrodného procesu bylo rozvinutí „*bohatého a diferencovaného duchovního života*“

¹⁸ Antonín MOKREJŠ: Osobitost českého duchovního života v 60. letech, in: Rostislav ŠVÁCHA / Marie PLATOVSKÁ (eds.): Dějiny českého výtvarného umění VI/1 1958 - 2000, Praha 2007, 21-29.

¹⁹ MOKREJŠ 2007 (pozn. 18) 22.

²⁰ Idem 2007, 23.

²¹ Alena POTŮČKOVÁ: Předmluva, in: Alena POTŮČKOVÁ / Ivan NEUMANN / Lenka VOTRUBOVÁ / Vladka MAZAČOVÁ: Umění zrychleného času: Česká výtvarná scéna 1958 - 1968 (katalog výstavy), Praha 1999, 10-14.

²² MOKREJŠ 2007 (pozn. 18) 26.

společnosti.²³ Přesvědčení, že umění je nezbytnou složkou dobře fungující společnosti, bylo tedy rozšířené a stalo se i součástí oficiálního směřování těch politických subjektů, které se zasazovaly o změnu.

Je ale nutné poznamenat, že změna směřování se zdaleka netýkala všech činných umělců a všech vznikajících děl. Jak vzrůstala potřeba celospolečenské změny, zahrnující samozřejmě i vývoj v oblasti moderního umění, formoval se zároveň i jiný směr umělecké tvorby. Šlo o oficiální výtvarné počiny, které se zaměřovaly na oslavu a propagaci režimu. Tyto realizace stavěly na principech naturalisticky popisného zobrazení a angažované tematiky a využívaly tak prostředky krajně odlišné od soudobého vývoje moderního výrazu. Přesto to ale bylo právě moderní umění, které se na konci desetiletí domohlo postavení takřka oficiálního, a to právě proto, že bylo vnímáno jako nositel společenské změny.²⁴

Jak již bylo řečeno, česká výtvarná scéna šedesátých let je charakterizovaná pnutím mezi dvěma odlišnými pohledy na podobu moderního umění. Oba jsou ale úzce spjaté s ideou nezobrazivé tvorby. Abstrakce představovala moment osvobození moderního umění v poválečném období. Stala se výrazem odporu vůči narativnímu zobrazení, které bylo hlavním, a oficiálně i jediným, způsobem reprezentace v rámci socialistického realismu padesátých let.²⁵ Podpora, jakému se toto směřování v rámci neoficiální scény těšilo, byla do značné míry daná i přesvědčením, že tradiční způsoby reprezentace se zkompromitovaly.²⁶

Rovněž je ale třeba zmínit, že pod souhrnným názvem „konstruktivní tendence“ se skrývá směr, který vyznával racionální přístup k tvorbě uměleckého díla, jehož zásadními vyjadřovacími prostředky měly být geometrie a abstrakce a který se odkazoval na předchůdce i soupeřníky stejného ražení. Toto intelektuálně orientované úsilí bylo ale zároveň doplněno i tvorbou, která byla českému prostředí bližší – různými variantami lyrické abstrakce a lyrismu.²⁷ Jan Sekera k tomu podotýká: *„Jistá nechut' k jednoznačným a jednostranným vyhraněním uměleckých směřování byla - zdá se – pro české umění vždy příznačná a jistý jeho synkretismus byl vždy nejen jeho slabostí, ale i silou a dodával mu mnohdy i nepochybný*

²³ Idem 2007, 24.

²⁴ MOKREJŠ 2007 (pozn. 18) 26.

²⁵ Zdeněk PRIMUS: Umění je abstrakce. Česká vizuální kultura 60. let (katalog výstavy), Praha 2003, 10.

²⁶ Josef HLAVÁČEK: Vizuální a konkrétní poezie, lettrismus, in: Rostislav ŠVÁCHA / Marie PLATOVSKÁ (eds.): Dějiny českého výtvarného umění VI/1 1958 - 2000, Praha 2007, 233-239.

²⁷ Marie JUDLOVÁ: Úvod, in: Marie JUDLOVÁ (ed.): Ohniska znovuzrození. České umění 1956 – 1963. (katalog výstavy), Praha 1994, 9-13.

*náboj etický.*²⁸ Stejně tak je zapotřebí dodat, že ačkoli se povaha moderního umění z přelomu padesátých a šedesátých let může jevit jako poněkud eklektická, stále se jedná o umělecká díla, která vznikala díky vnitřní nutnosti.²⁹

Je tedy nutné mít na paměti, že v českém umění šedesátých let nelze hovořit o konstruktivismu, ale o konstruktivních tendencích, což je pojem, který označuje nepoměrně širší paletu kulturních snah.³⁰

Ohlas, který vystoupení umělců identifikujících se s konstruktivními tendencemi vyvolalo, byl způsoben i precizně formulovaným programem. Ten se *„chtěl distancovat od romantických přístupů minulosti. Po nadvládě filosofie úzkosti a odcizení se podle něj znovu aktivizoval pojem naděje a důvěry ve smysl lidské existence. Nové umění mělo vycházet z pozitivního přístupu ke světu.*³¹ Takový program samozřejmě zaujal řadu umělců. Nejen, že svým optimismem odpovídal reformačním snahám, které během šedesátých let ve společnosti probíhaly, ale navíc zastřešoval velmi různorodou uměleckou produkci. Zároveň tomuto rozmanitému úsilí nestavěl žádné ideologické překážky. I to je jeden z důvodů, proč všichni zúčastnění umělci dospěli k vlastnímu, osobitému výrazu.

Konstruktivní tendence jsou odrazem všeobecného směřování šedesátých let. Tato dekáda se silně zabývala novou koncepcí uměleckého díla. Zásadní bylo rovněž široké přijetí abstrakce jako vhodného vyjadřovacího prostředku odpovídajícího moderní době. I změny, které se projevily v soudobé společnosti, silně ovlivnily koncepci umění. Výsledkem těchto vlivů je umělecké hnutí se silným, ale nikoli omezujícím programem a vizí, která v mnohém navazuje na historickou avantgardu, ale nebrání se ani kritické polemice s jejími myšlenkami.

2.3 Moderní člověk v objetí druhé přírody

Definice cílů konstruktivních tendencí je úzce spjatá s dobovým duchovním prostředím. Tvůrci informelního okruhu v čele s umělci jako Jan Koblasa, Jiří Valenta či Aleš Veselý vystoupili s vlastním názorem na uměleckou tvorbu již na samém počátku šedesátých

²⁸ Jan SEKERA: Racionalita poesie aneb poesie racionality, in: Poesie racionality – konstruktivní tendence v českém výtvarném umění šedesátých let, (katalog výstavy), Praha 1994, 6-51.

²⁹ JUDLOVÁ 1994 (pozn. 27) 12.

³⁰ SEKERA 1994 (pozn. 28) 6.

³¹ Jiří MACHALICKÝ: Skupina Křižovatka a nová citlivost, in: Revue Art. Čtvrtletník o současném umění, 3/V, 2008, 22-29.

let. Během roku 1960 zorganizovali dvě tzv. Konfrontace, přehlídky své aktuální tvorby. Opozice, kterou tato skupina poskytla umělcům vyznávajícím odlišný, racionálnější přístup, se zúročila v teorii konstruktivních tendencí. Právě na vysvětlování důvodů, které vedly nové hnutí ke směřování zcela opačnému, byly založeny první teoretické texty podporující Novou citlivost.

Tyto texty se objevovaly v katalogích výstav a uvozovaly díla nového směru. První z nich se stala výstava skupiny Křížovatka, která, ačkoli založená už na podzim roku 1963, se v Galerii Václava Špály představila až v březnu následujícího roku. Jiří Padrta se z titulu své pozice teoretika skupiny ujal úkolu objasnit postoje vystavujících umělců psaným slovem.

Jeho definice Nové citlivosti vycházela z předpokladu, že staré struktury umění už nadále nevyhovují technicky i vědecky rychle se měnící době. V rámci společenských změn se vyvíjí i základ veškerého umění, a to i toho konstruktivního, totiž pohled umělce na svět. Padrta vysvětluje pojem Nové citlivosti takto: „*Není a nebyl pouhým slovem, ale vlastnictvím a postulátem všech, kdo měli dost odvahy k radikální revizi stanoviska umělce ke světu, který se změnil jak ve svých viditelných aspektech, tak v hlubokých strukturách svého smyslu pro člověka.*“³² Nová citlivost byla z tohoto úhlu pohledu v podstatě reakcí na nepřehlednou, proměnlivou a chaotickou dobu. A to reakcí, která do tohoto chaosu vnášela vrcholný řád geometrie.

Pro tento posun v myšlení o umění ale musela nejprve být vytvořena platforma. Tou se stal další ze základních pojmů okruhu Nové citlivosti – druhá příroda: „*Rozchod s organickou přírodou, která byla pro rozmanité verze poválečného lyrického abstraktního umění hlavním centrem tvůrčích zájmů, a objev přírody nové, vytvořené moderním člověkem a jeho civilizací, charakterizuje tuto změnu v plánu, který sám o sobě byl dostatečně významný a mocný, aby v krátké době pronikavě zrevidoval filosofická i estetická stanoviska a s nimi i staré kategorie uměleckých hodnot.*“³³ Právě zde se rovněž objevuje ona opozice vůči romantickým, subjektivním a existenciálně laděným hodnotám druhé části výtvarné scény: „*Svět, ve kterém žijeme, zformovaný lidskými mozky a rukama, se svou novou přírodou, kterou jsme postavili proti té původní, a který byl předmětem odporu i ošklivosti celých generací romantických*

³² Jiří PADRTA: Nová citlivost, in: Jiří ŠEVČÍK / Pavlína MORGANOVÁ / Dagmar DUŠKOVÁ: České umění 1938 – 1989, programy, kritické texty, dokumenty, Praha 2001, 311-312.

³³ Idem 2001, 311.

básníků, je dnes po dlouhé době konečně opět přijímán valnou částí dnešního umění jako pozitivní skutečnost.“³⁴

Jiří Padrta zde evokuje vlivnou stat' Jindřicha Chalupického Svět, ve kterém žijeme.³⁵ Skupina 42 představovala na poli umělecké tvorby spjaté s městskou civilizací a moderním člověkem významný model. Postoje Jiřího Padrtu, a Nové citlivosti obecně, se od něj přesto v několika důležitých momentech odchyľují. Přestože se Skupina 42 programově zabývala prostředím města, přímo zhmotněním druhé přírody, Chalupického pohled na člověka, bezpochyby ovlivněný i válečnými událostmi, měl k civilizačnímu optimismu konstruktivních tendencí daleko: „*Hle, moderní člověk, opuštěný novou vědou, odsunující skutečnost daleko do nepředstavitelného a nemyslitelného transreálna (...).*“³⁶ V roce 1940 Jindřich Chalupický nebyl nakloněn ani myšlence abstraktního umění, lépe řečeno, myšlence jakéhokoli umění, které se nevztahuje k žité realitě přímo: „*(...) a teď ještě umění ho opouští jdoucí kamsi za člověka a mimo člověka, v nezemský a nadzemský okamžik vytrhávající ho ze života (...).*“³⁷

Pokud přistoupíme na premisu, že cílem poválečného moderního umění bylo obnovit kontinuitu moderního umění a navázat na historickou avantgardu, pak je to právě okruh umělců Skupiny 42, kdo představuje jednu z nejdůležitějších spojnic s avantgardními uskupeními minulosti.

Tvůrci konstruktivních tendencí přijímají její zaujetí městem a lidskou civilizací. Snaží se ale najít takové umělecké prostředky, které by byly vlastní jejich době. Jelikož považují za základní atribut své současnosti technický a vědecký pokrok, nemyslitelný bez objektivitu, racionality a intelektu, zaměřují se na objektivní výtvarné prostředky – geometrii a abstrakci. Jinými slovy, opět se pohybujeme na půdě snah o nastolení řádu. Posun výstižně shrnuje Jiří Padrta v popisu artefaktu nového umění: „*(...) přísný a přesný, konkrétní a jasný, věcný, názorný a pozitivní ve vztahu k člověku – současně odvrácený od vší patologie starého romantického vědomí rozpolceného mezi sebe a svět a naopak zaujatý vizí nové jednoty člověka a univerza.*“³⁸

³⁴ Ibidem 312.

³⁵ Josef HLAVÁČEK: Nová citlivost, in: Rostislav ŠVÁCHA / Marie PLATOVSKÁ (eds.): Dějiny českého výtvarného umění VI/1 1958 - 2000, Praha 2007, 221-231.

³⁶ Jindřich CHALUPECKÝ: Svět, ve kterém žijeme, in: Zina TROCHOVÁ/ Jan ROUS (eds.): Jindřich Chalupický. Cestou necestou, Jinočany 1999, 24-29.

³⁷ Idem 1999, 26.

³⁸ PADRTA 2001 (pozn. 32) 312.

Spojitost umění a moderní, technické civilizace byla pozitivně přijímána i Arsénem Pohribným, teoretikem Klubu konkrétistů: „*Civilizaci a její předměty konkrétisté nechápou jako nepřátelský protějšek. Svou tvorbou se ztotožňují s jejími pozitivními silami a vedou k této harmonické jednotě i obecnstvo, kromě jiného výzvou k účasti na dotváření díla.*“³⁹

Obecně lze říci, že změna chaosu v řád prostřednictvím nalezení jeho zákonitostí se stala velkým tématem konstruktivních tendencí. Důležitou inspirací v tomto ohledu byl vpravdě revoluční pokrok, který se během šedesátých let odehrál na poli vědy a techniky. Fenoménem, jemuž se, se vši pravděpodobností, dostalo nejširší publicity i mimo ryze vědecká fóra, byl sovětský, a posléze i americký, vesmírný program. Důkazem toho je výstava kosmonautiky, která se uskutečnila v roce 1963, na níž byly představeny makety vesmírných družic.⁴⁰ První člověk ve vesmíru, první transplantace srdce či objev kontaktních čoček - vědecký pokrok se skrze své podstatné, a především viditelné, úspěchy stal součástí každodenní reality.

Snad ještě důležitější byl ale model, který věda poskytla umění – nejlépe to shrnuje Jindřich Pinkava: „*V epoše uskutečňující vědeckotechnickou revoluci nevystačí umění s klasickými postupy a konvencemi a s myšlením, které nemá odvahu provokovat k životu všechny možnosti člověka.*“⁴¹

Věda byla nahlížena jako svého druhu čistá oblast, jako sféra, která se dokázala vyhnout kontaminaci ideologickými hledisky právě díky objektivním zřetelům, které v ní převládají. Značnou překážkou pro vznik skutečně bohaté a různorodé kulturní scény byla izolace od západoevropských a amerických uměleckých proudů. I zde představovala výměna poznatků mezi vědeckými pracovišti vzor ideální situace a rovněž i způsob, jak vzdorovat požadavkům oficiální ideologie umění: „*Jako není národní a nekosmopolitní věda, nemůže takové trvale zůstat ani umění, leda za cenu ztráty souvislosti se světovým uměním.*“⁴²

V létě roku 1968 se po dlouhých přípravách realizovalo umělecké sympozium Archemo. Bylo součástí nového trendu - během šedesátých let se na uměleckých sympozii setkávali umělci zabývající se stejným problémem. I zde je samozřejmě zřetelná inspirace

³⁹ Arsén POHRIBNÝ: Klub konkrétistů a hosté, in: Jiří ŠEVČÍK / Pavlína MORGANOVÁ / Dagmar DUŠKOVÁ: České umění 1938 – 1989, programy, kritické texty, dokumenty, Praha 2001, 309-310

⁴⁰ Ivan ADAMOVIČ: Sputnik pop, in: Ivan ADAMOVIČ / Tomáš POSPISZYL (eds.): Planeta Eden, svět zítřka v socialistickém Československu 1948 – 1978 (katalog výstavy), Řevnice 2010, 55-78.

⁴¹ Jindřich PINKAVA: K současné situaci umění, in: Výtvarná práce 10/XVI, 1968, 9.

⁴² Idem 1968, 9.

vědeckými událostmi podobného charakteru. Artchemo se pořádalo v Pardubicích, a to nikoli náhodou – v této části Československa měl silné zastoupení chemický průmysl. Ambicí celého projektu bylo najít umělecké možnosti nově vyvinutých plastických materiálů.⁴³ Hlavní myšlenkou ale bylo sjednotit tvořivé síly na poli vědy a umění. Organizátoři se domnívali, že hodnota sympozia by neměla spočívat pouze ve snaze umožnit setkání jednotlivým autorům, ale především v propojení tvůrčích oblastí vědy a umění. Nejlépe jejich očekávání shrnul Jaromír Zemina: „(...) jeho hodnota by mohla záležet nejen v charakteru materiálů a technik, jichž se zde bude užívat (...), nýbrž ještě v něčem jiném: v povaze vztahu mezi výtvarníky a odborníky jiného oboru, jejichž spolupráci má pardubické symposium zprostředkovat. Naše společnost pro zlepšení tohoto poměru stále ještě mnoho neučinila, ke škodě reprezentantů umění i vědy, jejichž tvořivé schopnosti se vyvíjejí víceméně izolovaně, ovlivňující se navzájem pouze nepřímou a zcela povšechně: to proto, že se jim nedostává možnosti setkávat se bezprostředně při procesu tvorby.“⁴⁴

Bohužel optimismus a nemalé úsilí organizátorů nestačily k naplnění těchto nadějí. Zárukou úspěchu se nestal ani vynikající výběr umělců – sympozia se zúčastnili například Karel Malich, Dalibor Chatrný nebo Miloš Urbásek.⁴⁵ V kontextu šedesátých let ale symposium Artchemo zůstává jednou z nejambicióznějších snah propojit novátorská umělecká a vědecká směřování.

Ani vědecký a technologický pokrok však nebyl přijímán zcela nekriticky. Našly se varovné hlasy tvrdící, že „lidská technická tvorba je tvorbou proti přírodě, je druhým stvořením světa. Vytváří však hrozivý paradox náhlého sebezničení a konce, pokud technika roste s dynamikou, jíž společnost lidí přestává ovládat.“⁴⁶

Ozvěnou tohoto názoru se, poněkud překvapivě, stala anketa pořádaná mezi umělci vystavujícími na druhé výstavě skupiny Křižovatka v roce 1968. Odpovědi na otázku „Jaký je Váš vztah k současné civilizaci a co soudíte o její orientaci z hlediska dnešního umění?“ se jiskřivým civilizačním optimismem vyznačovaly jen zřídka.⁴⁷

⁴³ Hana MANDYSOVÁ: Úvodní text, in: Hana MANDYSOVÁ (ed.): Artchemo 1968 /1969 (katalog výstavy), Pardubice 1995, nepag.

⁴⁴ Jaromír ZEMINA: Zahajovací projev Artchemu, 17. července 1968, in: Hana MANDYSOVÁ (ed.): Artchemo 1968 /1969 (katalog výstavy), Pardubice 1995, nepag.

⁴⁵ MANDYSOVÁ 1995 (pozn. 43) nepag.

⁴⁶ Ivan SVITÁK: Umění v průmyslové společnosti, in: Výtvarná práce 11/XVI, 1968, 1,3.

⁴⁷ Křižovatka a hosté. Nová citlivost (katalog výstavy), Praha 1968, nepag.

Jan Kotík soudobou společnost chápe jako realitu, již je třeba akceptovat, ovšem s níž se nelze konformovat a vyslovuje přesvědčení, že „*romanticky ji odsouvat směrem dozadu, stejně jako tleskat jejím absurditám a přijímat vše s nadšením dítěte čtoucího Verneovku, se mi zdá stejně připitomělé.*“⁴⁸ Václav Boštík se přiznává k poněkud rozštěpenému vztahu, říká: „*Obdivuji ji, ale současně si uvědomuji obrovské nebezpečí, které civilizace představuje, je-li ponechána sama sobě. Důležité je to, co ji bude řídit.*“⁴⁹

Druhá příroda se s postupem času stala pojmem, který nelze přejít, nýbrž je k němu nutné zaujmout jasný postoj. Ne vždy se nesl ve zcela souhlasném duchu. Ovšem postupné přijetí konstruktivně orientovaného umění by bez tohoto pojmu a nadějeplného poselství, které představoval, nebylo možné. Alespoň ne v tak krátké době. Umění chápající technickou civilizaci jako fenomén, na nějž je nutné reagovat, a to nikoli nezbytně odsudkem, otevřelo zcela nové otázky. Jelikož obměnilo svá východiska, objevilo zcela nová témata a nové metody uměleckého vyjádření. Během let 1963 – 1968 se konstruktivní tendence na české, a samozřejmě i slovenské, výtvarné scéně zabydly a staly se uznávanou součástí spektra soudobého umění.

Toto krátké období je naplněno aktivitou umělců spojovaných s konstruktivními tendencemi a jejich vystoupeními individuálními i kolektivními. Po výstavě Křižovatky z roku 1964 se skupina jako celek odmlčela až do roku 1968 a její členové se věnovali své tvorbě jednotlivě. V roce 1965 ale vzniká další skupina, jejíž program ji – byť volně – řadí k racionálně chápanému umění. Jedná se o skupinu Syntéza zkoumající možnosti kinetického umění.⁵⁰

V roce 1968 se, krom výstavy Křižovatka a hosté: Nová citlivost, na poli geometrizujícího umění stala další významná událost – založení Klubu konkretistů motivovaného touhou vytvořit alternativu k soudobé umělecké produkci. Slovy jejich manifestu, cílem bylo ocitnout se „*na druhém břehu. Na břehu vytváření elementárních struktur v prostoru.*“⁵¹

Druhá příroda, prosazovaná a prozkoumávaná zmíněnými umělci a skupinami, byla zalidněna „moderním člověkem.“ Ačkoli se tato poznámka může zdát samozřejmá, je třeba si

⁴⁸ Křižovatka 1968 (pozn. 47) nepag.

⁴⁹ Idem 1968, nepag.

⁵⁰ VALOCH 2006 (pozn. 17) 11.

⁵¹ Arsen POHRIBNÝ: Výzva konkretistům, in: Arsen POHRIBNÝ (ed.): Klub konkretistů. Konkrét – nově stvořený předmět čistých forem uznávající vyjádření v geometrickém i organickém stylu., Praha 1997, 140.

uvědomit, že právě tady se objevuje analogie s Malevičovými texty. Stejnou roli, jaká u Padrty připadá onomu modernímu člověku, se v Malevičově pojetí bezpředmětného světa může pyšnit „bezpředmětník“, očekávaná vyšší, již bezpředmětná, forma člověka, která zalidní budoucí bezpředmětný svět.⁵²

Na rozdíl od konkretistů, kteří nehovoří o proměně člověka, ale umění, které tak sleduje vlastní potřeby, Nová citlivost buduje svou vizi druhé přírody okolo proměněného, moderního člověka. Předpokladem úlohy, která oběma dvěma připadla, je ale transformace jejich vlastní podstaty. Jediným rozdílem je umístění Malevičova bezpředmětného světa do blíže neurčené budoucnosti.

V systému Kazimíra Maleviče člověk nemá místo, počítá se až s jeho příštím, bezpředmětnou podobou.⁵³ V tomto směřování do budoucího, lepšího světa je Malevičově pozici bližší koncepce okruhu Klubu konkretistů, které „*je cizí ona ostentativní výrazovost a neurastení, se přenáší přes bídu života jasným řádem konkrétních projektů do budoucího světa Rozumnosti.*“⁵⁴

Nová citlivost se spíše soustředí na vytvoření složitého vztahu mezi uměním, společností a moderním člověkem. Z jejich vzájemného ovlivňování vychází jejich příští podoba. Jiří Padrta to formuluje takto: „*Polidštěná geometrie se stává mírou naší příslušnosti k technickým danostem civilizace a tím i zdrojem vyzařování nové poezie.*“⁵⁵

I umělci okruhu Klubu konkretistů si vytvořili vlastní pojetí konzumenta jejich tvorby. Jeho základním rysem byl aktivní přístup k umění. Podobně jako mělo dílo samo být otevřené a mělo poskytovat možnost skutečně se podílet na existenci umění. Cílem mělo být překonání „*diktatury malíře a hegemonie obrazného symbolu.*“⁵⁶ Jinak řečeno, bývalý divák se stal účastníkem: „*Hrou na konkrétní nástroj prožívá ono zezázračnění naší umělé přírody, nabývá přesvědčení o harmonii, souhlasu nebo asymetrii, regeneruje smysl pro syntaxi a architektoniku (...).*“⁵⁷

⁵² Jiří PADRTA: Svět jako věčný klid, in: Kazimír Malevič a suprematismus, Praha 1996, 103-108.

⁵³ Jiří PADRTA: Svět jako bezpředmětnost nebo věčný klid (esej o problematickém humanismu), in: Jiří PADRTA: Kazimír Malevič a suprematismus, 9-85.

⁵⁴ POHRIBNÝ 2001 (pozn. 39) 310.

⁵⁵ PADRTA 2001 (pozn. 9) 306.

⁵⁶ POHRIBNÝ 2001 (pozn. 39) 310.

⁵⁷ Idem 2001, 310.

Teoretické texty okruhů Nové citlivosti a Klubu konkretistů se vyznačovaly snahou vytvořit podmínky pro další vývoj tohoto umění. Zpočátku se profilely především v příkré opozici vůči informelní tvorbě. Proto není překvapující, že se soustředí zejména na oblast intelektuálních potřeb. Vlastním tématem se jim stalo hledání a zkoumání způsobů existence umění v technické civilizaci.

I v konstruktivních tendencích šedesátých let stále ještě doznívá idealismus historické avantgardy. Umění je stále faktorem, který může mít na společnost značný dopad. Ale mechanismus tohoto vlivu se změnil. Nejedná se už o převratnou změnu společnosti jako celku, ale vynakládá se nemalá snaha na kultivaci jedince, diváka či účastníka. Umělci se nesnaží vytvořit systém, který zahrne každý aspekt světa, ale staví účinek svého díla na spolupráci s divákem. Nejen tvorba umění, ale i jeho vnímání je hodnoceno jako náročný proces: „*Vychádza sa tu predovšetkým z faktu, že nielen predstava, ale i jednoduchý vnem je v rozličnej miere tvorivý subjektívny proces.*“⁵⁸

A právě v tomto momentu lze spatřovat tu nejtěsnější paralelu s Malevičovým suprematismem. Kazimíra Maleviče pojilo přátelství s vlivným filosofem Romanem Jacobsonem. Ten byl zapáleným obhájcem suprematismu. Vedlo ho k tomu přesvědčení, které sdílel i Malevič, totiž že umění má schopnost obnovit vnímání.⁵⁹ Strategie, s jejíž pomocí Kazimír Malevič svůj suprematismus vytvořil, je toho nejlepším důkazem. Malíř se zde v první řadě musel vyrovnat se svým viděním světa, zbavit jej jakéhokoli automatismu. Nemenší nároky byly kladeny i na diváka – ten byl nucen se vypořádat s koncepcí tvrdící, že znaky existují i samy o sobě a nejsou jen nástroji odkazujícími k vlastním referentům.⁶⁰

Malevičův suprematismus měl dalekosáhlé ambice vytvořit bezpředmětnou, vyšší formu reality existující paralelně k té naší a o nic méně skutečnou. Nezapomínal ale ani na konzumenta svého umění a na skutečnost, že se mu musí dostat přípravy, má-li být schopen se v krajině bezpředmětnosti zorientovat. Konstruktivní tendence se oproti tomu zaměřují přímo na diváka. Jejich ambicí je vytvořit takové umělecké dílo, které by dostalo požadavkům onoho pověstného moderního člověka a dále ho rozvíjelo. Obě hnutí k dosažení svého cíle volí ty nejjednodušší tvarové prvky.

⁵⁸ Tomáš ŠTRAUS: ABC umenie. Op-art, Bratislava 1969, 6.

⁵⁹ Yves-Alain BOIS: 1915: Kazimir Malevič vystavuje svá suprematistická plátna na výstavě "0.10" v Petrohradě, a spojuje tak ruské formalistické koncepty výtvarného umění a literatury, in: Hal FOSTER/Rosalind KRAUSSOVÁ / Yve-Alain BOIS / Benjamin D. BUCHLOH: Umění po roce 1900, Praha 2007, 130-134.

⁶⁰ Idem 2007, 131.

3. Mechanismus inspirace

Základní otázka vztahu ruské historické avantgardy a české druhé avantgardy ovšem zní – jak. Jak fungoval mechanismus přenosu z ruského prostředí, o němž říci, že nebylo avantgardě zcela nakloněné, by bylo nebezpečně blízko eufemismu?

Stejně jako fungovalo všechno neoficiální a nezávislé umění – totiž na osobní, nikoli institucionální bázi. Protože oficiální instituce nepovažovaly myšlenku zkoumat sovětskou avantgardu za nosnou, prospěšnou či přijatelnou, otevřel se prostor pro osobní aktivity. Jiří Padrta i Miroslav Lamač podnikli cestu do Sovětského svazu. Jak vzpomíná Jiří Šetlík: *„Okruh průniků do zázemí modernosti rozšířil Lamač záhy výkladem ruského suprematismu (zvláště K. Maleviče) a přínosu sovětské avantgardy. Prameny k nim doslova vykutával ze skrytí soukromých archivů v Rusku.“*⁶¹

Bádání Jiřího Padrty se zdálo být neseno zájmem o „zdánlivý antagonismus, jakoby se prosazující mezi konkrétnem a transcendentem.“⁶² I on po polovině šedesátých let zahrnul do svého badatelského zájmu sovětskou avantgardu a vydal se do Sovětského svazu.⁶³

Výhodou osobního přístupu byla nepochybně přesnost a hodnověrnost jejich poznatků, záporem pak jejich fragmentárnost. Ani nejbystřejší historik umění plně nenahradí rozsáhlou odbornou debatu. Ovšem nelze než konstatovat, že v případě Malevičovy reflexe se na české umělecké scéně šedesátých let tato debata uskutečnila. Arsén Pohribný shrnuje situaci takto: *„Nepřímé a obecné informace dlouho převládaly nad přímými zkušenostmi z cest s jejich inspirativním efektem.“*⁶⁴

Pozici díla Kazimíra Maleviče jako inspirace českého umění šedesátých let lze nejlépe popsat takto: *„(...) znovuobjevení Maleviče bylo ikonou teoretiků doprovázejících rozvoj „Nové citlivosti“ a „Konstruktivních tendencí,“ vyznačujících vývoj českého nezávislého umění ve druhé polovině šedesátých let.“*⁶⁵

⁶¹ Jiří ŠETLÍK: Miroslav Lamač, in: Literární noviny 16/IX, 1998, 12.

⁶² Vlasta ČIHÁKOVÁ-NOSHIRO: Black Hole, in: Atelier: čtrnáctideník současného výtvarného umění, 13/XII, 1999, 2.

⁶³ Věra JIROUSOVÁ: Namáhané pilíře kulturní kontinuity, in: Atelier: čtrnáctideník současného výtvarného umění, 13/XII, 1999, 3.

⁶⁴ Arsén POHRIBNÝ: Hic sunt leones, in: Nová citlivost (sborník příspěvků), Litoměřice 1994, 17.

⁶⁵ Petr WITTLICH: Obrazy a sochy, in: HAVRÁNEK Vít/ HLAVÁČEK Josef/ KROUTVOR Josef/ NEŠLEHOVÁ Mahulena/ PADRTA Jiří/ WITTLICH Petr: Demartini, Praha 2010, 101-107.

Toto znovuobjevení se ale odehrávalo postupně. Velmi účinným nástrojem v seznamování kulturní veřejnosti s Malevičovým odkazem se ukázaly být časopisy Výtvarná práce a Výtvarné umění. Zde se často objevovaly statě z pera již zmíněných autorů a zde se rovněž dostávalo pozornosti vznikajícím konstruktivním tendencím. Objevovaly se tu recenze na knihy a výstavy. Výstava skupiny Křižovatka z roku 1968 byla kupříkladu hodnocena velmi kladně: „Víc než jednotlivé autory – převážně již dobře známé - je třeba ocenit výstavu v celku. Reprezentuje antiromantický proud české a slovenské výtvarné produkce ve velmi citlivém výběru, který má charakter vpravdě evropský.“⁶⁶

Důležitým zdrojem informací se pro československou uměleckou obec stalo Muzeum moderního umění v Lodži. Politická, společenská a v neposlední řadě i umělecká situace v Polsku se od československé značně odlišovala a tamní oficiální kulturní politika měla k abstraktnímu umění mnohem tolerantnější přístup. Oproti českému prostředí měla polská umělecká obec jednu nespornou výhodu – uchovala si kontinuitu s předválečným děním až do šedesátých let.⁶⁷

Muzeum v Lodži bylo od počátku spjato s malířem Wladyslawem Strzeminským, sochařkou Katarzynou Kobro a abstraktním uměním, jehož byli oba čelnými představiteli. Kolem těchto význačných osobností se už ve třicátých letech 20. století zformoval okruh umělců, který systematicky zkoumal možnosti neoplasticistické a konstruktivistické estetiky.⁶⁸

Důkazem mezinárodní pozice, kterou si polská umělecká scéna záhy vybudovala, je i fakt, že Kazimír Malevič se na své jediné cestě mimo Sovětský svaz zastavil kromě Bauhausu právě zde a dokonce ve Varšavě uspořádal svou výstavu. Význam tohoto momentu nelze podcenit – umění inspirované Malevičovým suprematismem je dodnes považováno za hybnou sílu polského umění.⁶⁹

Výsledkem byla instituce zaměřená na abstraktní umění a to dokonce na té správné straně železné opony. Pro české umělce byla relativně dostupná a částečně doplňovala jejich přehled o vývojových tendencích moderního umění, které byly ve většině československých muzeí a galerií z ideologických důvodů opomíjeny. Pro řadu z nich to byl zážitek vpravdě

⁶⁶ Igor ZHOŘ: Nová citlivost, in: Výtvarná práce 7/XVI, 1968, 5.

⁶⁷ Waldemar ANDZELM: Polská vize světa měřená geometrií, in: Jiří JÚZA (ed.): Polský konstruktivismus (katalog výstavy), Ostrava 2011, nepag.

⁶⁸ Zdeněk FELIX: Muzeum umění v Lodži, in: Výtvarná práce 20/XI 1963, 16.

⁶⁹ ANDZELM (pozn. 67) nepag.

iniciační; například Karel Malich se zde seznámil se suprematismem ruských i polských umělců.⁷⁰

Značnou roli sehrála i literatura, která přibližovala Malevičovy názory. Během šedesátých let byly v Československu vydány dva spisy, které přibližovaly Malevičovo myšlení o umění. První z nich je výbor textů sestavený Oskárem Čepanem nazvaný *O nepredmetnom svete, state 1915 – 1922*. Sem byly vybrány texty přibližující základní principy Malevičova uměleckého prostředí, jako *O nových soustavách v umění (statika a dynamika)* či *genezi suprematismu, například Futuristické malířství*.

Druhým jsou fragmenty textů, které se objevily v knize přibližující uvažování moderních umělců *Myšlenky moderních malířů*. Miroslav Lamač zde vybral úryvky z textů, představující myšlenky, které „*jsou aktuální a které souzní s dnešním stadiem historické objektivace. Sugestivní síla pramenící z autentičnosti těchto myšlenek může být stále významným činitelem při pronikání do světa moderního umění*.“⁷¹ Z tohoto úhlu pohledu tedy není výběr suprematistických textů nijak zanedbatelný. Ukazuje Kazimíra Maleviče nejen jako umělce, který vytvořil důležité dílo, ale co víc, jako autora, jehož myšlenky o významu, vzniku a funkci umění jsou stále aktuální. Pozice Miroslava Lamače jako jednoho z předních teoretiků konstruktivních tendencí zaručila rozšíření těchto úvah.

Malevičova tvorba a její ohlasy se do Československa v šedesátých letech dostávaly několika kanály a představovaly výrazný impuls. České prostředí jej vstřebalo svým vlastním způsobem. Několik témat bylo přijato se živým zájmem a stala se stěžejní problematikou nového umění.

To lze definovat jako založené nikoli „*na věcech, ale na procesech*.“⁷² Jako takové bylo samozřejmě zaujaté základními neměnnými podmínkami, v nichž tyto procesy probíhají. Zároveň jsou tyto fenomény, o něž se umění konstruktivních tendencí tak silně zajímalo, společné první i druhé přírodě. V obou se vyskytuje prostor, pohyb či síla. Proto tyto průzkumy zůstaly platné i ke konci dekády, v době, kdy se konstruktivní tendence proměňovaly a dostávaly se blíž k bodu, proti němuž se na počátku svého vývoje tak silně vymezovaly.

⁷⁰ Josef HLAVÁČEK: *Cesty ke konstrukci*, in: *Poesie racionality – konstruktivní tendence v českém výtvarném umění šedesátých let*, (katalog výstavy), Praha 1994, 59-68.

⁷¹ Miroslav LAMAČ: Úvodní text, in: Miroslav LAMAČ: *Myšlenky moderních malířů*, 4. přepracované vydání, Praha 1989, 5-13.

⁷² Petr WITTLICH: *Z druhé strany sochařství*, in: HAVRÁNEK Vít/ HLAVÁČEK Josef/ KROUTVOR Josef/ NEŠLEHOVÁ Mahulena/ PADRTA Jiří/ WITTLICH Petr: *Demartini*, Praha 2010, 9-14.

Tato změna názoru je dobře viditelná na Demonstraci v prostoru [1] Huga Demartiniho, v magnetických objektech a kresbách Dalibora Chatrného či drátěných prostorových kresbách Karla Malicha. Všechna tato díla ukazují nové ocenění první přírody, a co víc, i úsilí dosáhnout jejího syntetického spojení s druhou, umělejší přírodou.

Tento moment ale rovněž představuje zásadní odklon od Malevičových tezí. V jeho chápání se svět neustále vyvíjí. Každá nová etapa vývoje staví svou existenci na zbytcích předcházejícího období. V logice tohoto názoru jsou organický svět a svět techniky nesmiřitelné nejen z hlediska svých rozdílů, ale i z toho prostého důvodu, že sama existence techniky svědčí o zániku organického, přírodního světa.⁷³

⁷³ Jiří PADRTA: K pojmu suprematismus, in: PADRTA Jiří: Kazimír Malevič a suprematismus, Praha 1996, 131-169.

4. Síla

Příroda, tak jak ji chápal Kazimír Malevič, byla především souborem sil. Ovšem sil zcela chaotických, bez logiky a pravidla. Ty do tohoto prostředí vkládá až člověk se svým rozumem. Právě on ve svých představách přetaví chaos do sice iluzorních a dočasných, ale pro něj přesto reálně existujících konstrukcí.⁷⁴ Ty mají přirozený sklon seskupovat se do systémů. Podle Maleviče existují systémy různé povahy - fyzikální, ale i psychologické a malířské. Ovšem každý takto zkonstruovaný systém čeká neodvolatelná zkáza – konstrukce, které jej vytváří, budou nakonec rozprášeny vlastní tíží. K tomu dojde v okamžiku, kdy stavba systému přestane odpovídat rovnováze založené na distribuci tíže v celém systému. Elementy, které rozprášením vzniknou, zformují posléze nové systémy na vyšší úrovni. V Malevičově filosofickém systému tímto způsobem probíhá evoluce směřující k všeobecné dokonalosti.⁷⁵

Síla či energie je tedy jak počátkem, tak posledním stádiem existence systému. Stejně důležitý je i fakt, že zatímco elementy vznikají a mizí, energie zůstává. Lze tedy říci, že síla je skrytým prvkem, který ovládá bezpředmětný svět. Jako taková je pak principem každé suprematistické kompozice. Je také jedním z ústředních pojmů Malevičovy estetiky suprematismu. Malba sama je pro Maleviče druhem energetiky. Obraz považuje, slovy Jiřího Padrt, za: „(...) *silové pole mocného napětí*.“⁷⁶

Až vědomí malíře je nástrojem, který tyto síly zhmotňuje. Umělec zakouší senzaci, tedy pociťuje nehmotnou sílu, což mu umožňuje vnímat pohyb jako formu a zhmotňovat ji projekcí na malířské plátno. Nejpůsobivější vlastností obrazu se tak stává schopnost objektivizovat senzace.⁷⁷

Toto chápání malby, ale i jakéhokoli jiného uměleckého druhu, pramení z přesvědčení, že cílem malíře není vytvářet libovolné tvary, ale rozdělovat pohyb do forem. Forma je ovšem v suprematismu fenoménem, který může být nahlížen rovněž jako barva či energie. Podstatou všech zmíněných jevů je vzrušení. To je díky formě-barvě-vzrušení schopné nabýt podoby, skrze niž se projevuje.⁷⁸

⁷⁴ Jiří PADRTA: Svět jako stav beztlíže, in: Kazimír Malevič a suprematismus, Praha 1996, 95-101.

⁷⁵ Idem 1996, 96.

⁷⁶ Ibidem 98.

⁷⁷ PADRTA 1996 (pozn. 73) 139.

⁷⁸ Idem 1996, 157.

4.1 Kresby magnetem Dalibora Chatrného

Hlavní inspirací, kterou si české umění šedesátých let odneslo ze setkání se suprematismem, bylo „výtvarné poučení, že kromě tradičního komponování elementů do celku jejich podřizováním hlavnímu motivu nebo kompozičnímu schématu, lze postupovat i jiným způsobem.“⁷⁹

Toto uvědomění, jakkoli občas jen tušené a nevyřčené, motivovalo hledání nových uměleckých prostředků a výrazových strategií. Záznam, jehož v případě Kresby magnetem [1] užil Dalibor Chatrný, je jedním z nich. Představuje jednu z podob úsilí dobrat se podstatných a univerzálních základů, na nichž lze postavit koncepci umění pro moderní technickou společnost. Dalibor Chatrný objasňuje svůj výchozí bod následovně: „Začal jsem nezvratně důvěřovat elementárním hodnotám jak životním, tak obdobným hodnotám vyjadřovacích prostředků. (...) Věděl jsem už, že jde o proces oproštění, o obnažování významů prostých samozřejmostí.“⁸⁰

Toto východisko se vyskytovalo v rámci celých konstruktivních tendencí. Například Hugo Demartini vysvětloval svůj postoj následovně: „(...) mne nezajímá současnost jako následek minulosti, ale budoucnost jako logický následek současnosti. Je evidentní, že funkce umělce v této budoucí epoše bude mít jiný význam, než je tomu dnes. Bude spíše zaměřena k životnímu prostředí a začne se nutně přibližovat k vědě-umění. Bude usilovat o platnost nového myšlení a bude zařazena mezi jiné lidské činnosti.“⁸¹ Takový názor se velmi těsně přibližuje definici první avantgardy, kdy umělec náležející k historické avantgardě se svou tvorbou žije v budoucnosti. Programově usiluje o vše, co je nové. Snaží se předbíhat svou dobu a domýšlet její budoucí vývoj. Celá jeho tvorba se proto nese ve znamení tohoto cíle.⁸²

Jinou spojnici mezi bezpředmětnými malbami Kazimíra Maleviče a magnetickými kresbami Dalibora Chatrného je jejich zacházení s materiálem. Malevičovy kompozice se řídily přesvědčením, že všechny události odehrávající se na plátně mají být výrazem respektu

⁷⁹ WITTLICH 2010 (pozn. 72) 105.

⁸⁰ VÍCHOVÁ-CZAKÓ Ilona: Uhodit hřebíček na hlavičku. Rozhovor s Daliborem Chatrným, in: Art and Antiques: váš průvodce světem umění 4/VIII, 2009, 28-35.

⁸¹ Hugo DEMARTINI: Poznámky, in: Výtvarné umění 6-7/XVI, 1966, 376-378.

⁸² Tomáš POSPISZYL: Budoucnost a avantgarda, in: Ivan ADAMOVIČ/ Tomáš POSPISZYL (eds.): Planeta Eden, svět zítřka v socialistickém Československu 1948 – 1978 (katalog výstavy), Řevnice 2010., 213-231.

umělce k médiu, s nímž pracuje.⁸³ V šedesátých letech se ale definice média značně rozšířila a zahrnovala i fenomény ryze přírodní povahy. V případě Dalibora Chatrného lze konstatovat, že jeho tvorba je strukturována hlubokým zájmem o jednotlivé přírodní jevy. V případě Kresby magnetem se jedná o zkoumání pohybu a hledání nových způsobů, jak energii pohybu učinit součástí uměleckého díla.

Strategie záznamu zcela odpovídala intencím umění šedesátých let, tolik zaujatého procesy určujícími náš svět. O tom svědčí i to, že v roce 1963, kdy Chatrný své kresby realizoval, se nezávisle na něm tematikou využití magnetů ve výtvarné tvorbě zabýval i Vladimír Boudník.⁸⁴

Vlastním tématem je však nejen pohyb, ale tah, tedy energie pohybu ve službách umění. Nejde ovšem o umělecké gesto, tak jak je chápal Jacksona Pollock a Newyorská škola. Cílem není vytvořit za pomoci náhodného procesu expresivní dílo vypovídající o svém autorovi, ale naprosto objektivní artefakt poslušný nejzákladnějším přírodním zákonům. Lze tedy konstatovat, že se pohybujeme na půdě estetiky pravidel.⁸⁵

V této souvislosti asi nejlépe vystihuje Chatrného snahy Arsén Pohribný: „*To, co dříve sloužilo k napodobování přírody, bude nyní tematizováno ve své samostatnosti: svébytnou konkrétností se tu otevírá spojení ke světu předmětů.*“⁸⁶ Opět se zde ukazuje moment hledání základních elementů a jejich vztahů ve snaze vytvořit dílo stojící na univerzálních principech. Jedná se o hledisko, které bylo sdíleno uměleckými hnutími po celé Evropě. Jiří Padrta chápal tuto snahu i jako hnací motor francouzských Nových realistů.⁸⁷

Ovšem existuje i další důvod, proč umělci šedesátých zkoumali výtvarné možnosti nejběžnějších a nejprostších elementů. Umění se tímto způsobem snažilo čelit výtkám, že se stalo příliš odloučeným od světa. To byla odvrácená strana dědictví historické avantgardy a jejího požadavku originality umění. Sama idea, že umělecká produkce odráží osobnost svého tvůrce, vedla postupem času ke způsobu existence umění, které se na vnějším světě stalo skutečně nezávislým, protože jeho základním zájmem se stala psýcha jeho tvůrce.

⁸³ WITTLICH 2010 (pozn. 72) 101.

⁸⁴ Jiří MACHALICKÝ: Nebát se začít znovu. Portrét Dalibora Chatrného, in: *Revue Art. Čtvrtletník o současném umění*, 3/IV, 2007, 48-51

⁸⁵ Vít HAVRÁNEK: Léta šedesátá. Mnohostranná modulární metoda Huga Demartiniho, in: Vít HAVRÁNEK / Josef HLAVÁČEK/Josef KROUTVOR/Mahulena NEŠLEHOVÁ/Jiří PADRTA/Petr WITTLICH: *Demartini*, Praha 2010, 69-87.

⁸⁶ Arsén POHRIBNÝ: Elementární hry Dalibora Chatrného, in: *Bulletin Moravské galerie v Brně*, LVII, 2001, 63-68.

⁸⁷ Jiří PADRTA: Konstruktivní tendence, in: *Výtvarné umění* 6-7/XVI, 1966, 331-335.

Ocitáme se tedy opět v momentu, kdy konstruktivním tendencím posloužil umělecký výraz opačného charakteru jako impuls k formování vlastního postoje. Na tomto místě je nutné poznamenat, že inspirace a reakce na historickou avantgardu byla vědomou součástí programu konstruktivních tendencí. Jiří Padrta ustanovuje mezi první a druhou avantgardou vztah inspirace a omezení; obdivu a překonání.⁸⁸

V Kresbě magnetem se objevují i stopy informelní malby. Nejsou ale samoučelné a vytváří prostor pro nové uchopení vztahu první a druhé přírody. Samotný proces realizace, kdy umělec použije železné piliny namočené v barvě a vytváří jejich stopu na papíře pomocí magnetu, jich obsahuje několik. Železo, jako prvek pro technickou civilizaci nepostradatelný, je zde prezentován v podobě, která má k preciznosti technických výtvorů daleko. Mnohem spíše je možné vztahovat Chatrného piliny k procesu destrukce. Na Kresbu magnetem se lze dívat jako na jistý druh mementa mori. Nejedná se ale o varování namířené k člověku, ale k celé jím vytvořené civilizaci; jde o připomínku, že jakýkoli technický zázrak stále ještě existuje v prostředí definovaném zákony první, organické přírody.

Součástí díla je ale i nota nepoměrně optimističtější. Použití nezvyklého média sice implikuje existenciální významy, ale vznik díla by zároveň nebyl možný bez spolupráce elementů první i druhé přírody. Tu zde zastupuje, kromě průmyslově vyrobených barev, sama koncepce využití síly magnetu podle potřeb a přání člověka.

Sám autor si byl vědom přítomnosti obou polarit soudobé malby ve své tvorbě a nechával se vést jejich možnostmi: „*Postupně jsem cítil nutnost záchytného bodu, kterým by byl do gestických chaosů vnesen řád.*“⁸⁹

Je možné připustit, že i samotná idea kresby magnetem mohla být částečně podmíněna předchozí zkušeností Dalibora Chatrného s gestickou malbou. Sám autor ale motivaci jejich původu vysvětluje takto: „*Vznikly v souvislosti s tendencí objektivizace tvorby, to znamená se snahou o potlačení mé vědomé participace na vzniku díla.*“⁹⁰

Tento postoj se nachází velmi blízko suprematistickému chápání umění. V Malevičově pojetí umělecké tvorby se umělec postupem doby stal jakýmsi velmi citlivým přijímačem zachycujícím síly, které k němu proudí z univerza.⁹¹

⁸⁸ Jiří PADRTA: Úvodní text, in: Karel Malich (katalog výstavy), Praha 1966, nepag.

⁸⁹ VÍCHOVÁ-CZAKÓ 2009 (pozn. 80) 31.

⁹⁰ Idem 2009, 34.

⁹¹ Jiří PADRTA: Svět jako čisté vzrušení, in: Jiří PADRTA: Kazimír Malevič a suprematismus, Praha 1996, 85-95.

Podobný výklad lze aplikovat i na Dalibora Chatrného: „*Díky schopnosti svého „vnitřního přijímače“ zažívá Chatrný impulzy z univerza, jeho citlivost zachytí mimosmyslová poselství. Ve stavu odpovídajícího naladění a soustředěnosti pocity nabírají na intenzitě, proměňují se ve fantasmata vedoucí k tvarové dispozici.*“⁹²

Cílem suprematistických maleb bylo postihnout skutečnost, která ležela mimo možnosti mimetické malby. Tento druh skutečnosti bylo možné jen zaznamenat.⁹³ Malevič k tomu podotýká: „*Zobrazováním získával člověk nové poznatky. Súčasnne formoval v sebe umělecké princípy, ktoré sa potom, keď nabudol nové spôsoby poznania, rozvinuli ve skutočné umenie.*“⁹⁴ Cílem Dalibora Chatrného bylo zaznamenat jev a následně využít jeho možnosti na poli umění. Přestože je jejich záměr velmi podobný, oba k jeho naplnění využívají odlišné umělecké prostředky, které byly jejich době vlastní.

Oba umělce spojuje rovněž senzibilita, která se skrývá v základech jejich přístupu. Kazimír Malevič popisoval sílu či energii, kterou umělec zachycuje rovněž jako vzrušení, které bylo hybnou silou jeho vesmíru.⁹⁵ Chatrný se, ve shodě s obdivem, který konstruktivní tendence chovaly k racionálním úspěchům vědy, sice vyvaroval barvitého slovníku ovlivněného symbolismem, jímž přibližoval své teorie Kazimír Malevič, ale i on pátrá po poselstvích přicházejících zvnějšku reality, jež ho obklopuje. Pojem Nová citlivost se tak pro Dalibora Chatrného stává prostým popisem předpokladů nezbytných pro moderního umělce.

4.2 Modrý koridor Karla Malicha

Jen málokterý z tvůrců spojoval své umění s touto citlivostí tak těsně, jako Karel Malich. I on se vydal cestou stále abstrahovanější podoby reality, k jejímuž postihnutí jsou voleny stále jednodušší a čistší prostředky. A i on v tomto snažení do značné míry reagoval na historickou avantgardu.⁹⁶ Ze všech zmíněných umělců má však pravděpodobně nejbližší k malevičovské systematizaci vlastní tvorby.

⁹² POHRIBNÝ 2001 (pozn. 86) 64.

⁹³ WITTLICH 2010 (pozn. 72) 101.

⁹⁴ Kazimír Malevič: O nových sústavách v umení, in: Oskár ČEPAN (ed.): O nepredmetnom svete, state 1915 – 1922, Bratislava 1968, 30-71.

⁹⁵ PADRTA 1996 (pozn. 91) 85.

⁹⁶ Josef HLAVÁČEK: Malichův kosmos, in: Výtvarná kultura 4/XIV, 1990, 24-31.

Síla, či energie, a prostor jsou základní konstanty jeho uměleckého vyjádření. Slovy Jiřího Padrtý: „*Na počátku je vždy plocha – prostor. Silové pole, v němž se křižují energie.*“⁹⁷ Stejně jako v případě Kazimíra Maleviče se pro Malicha malba stala především druhem nakládání s energií. Výrazem sil je u obou umělců soubor těch nejzákladnějších geometrických prvků. Princip, který tyto elementy organizuje, je pocíťovaný vnitřní řád. Ten nejenže konstruuje vlastní umělecké dílo, ale je rovněž vlastním tématem Malichovy tvorby.

K základním otázkám přistupovali oba umělci podobně - samozřejmě berouc do úvahy čas, který je dělí a výrazové prostředky, které měli k dispozici. Karel Malich si uvědomoval kvality Malevičova díla, dokonce lze říci, že cíle jejich tvorby nebyly nijak rozdílné: „*Malich si byl vědom vztahu své tvorby k některým objevům historických avantgard; na počátku šedesátých let ho přitahovalo dílo Kazimíra Maleviče, jehož repertoár suprematistických elementů nebyl (ani metodou vzniku) tak vzdálen Malichovým geometrickým prvkům, musela ho fascinovat Malevičova snaha o artikulaci monochromie a blízký mu asi byl i důraz na metafyzické kvality díla, neboť také Malichův minimalismus počátku šedesátých let směřuje k metafyzickému působení krajně oproštěných prvků.*“⁹⁸

Přesto je ve snahách těchto dvou umělců několik zásadních rozdílů. Tvorba Karla Malicha pracuje osobitou formou s touže strategií, jako Kresba magnetem Dalibora Chatrného, totiž se záznamem. Základním tématem Malichova zacházení se silou je záznam jejího dlouhodobého působení omezeného na konkrétní prostor. Jinými slovy, díla Karla Malicha jsou v podstatě vytvářením místa. Jindřich Chalupecký to vysvětluje Malichovými krajinářskými východisky. A v těchto intencích vnímá krajinu především proměňováním živlů a napětí stejně, jako „*svou plastiku chápe jako dynamický prostor neviditelných energií.*“⁹⁹

Na rozdíl od Maleviče Karel Malich vytváří svá díla na základě osobní zkušenosti, tělesnou složku z toho nevyjímaje. Proto je východiskem jeho tvorby konkrétní zkušenost, která se vztahuje k jeho tělesné přítomnosti nebo percepci.¹⁰⁰

Cílem Malichova Modrého koridoru [2] je zviditelnění energií. Velká pozornost je v této souvislosti věnována otázce monochromie. V této problematice nepochybně sehrál svou

⁹⁷ PADRTA 1966 (pozn. 88) nepag.

⁹⁸ Jiří VALOCH: Karel Malich, in: Karel Malich (katalog výstavy), Brno 1989, nepag.

⁹⁹ Jindřich CHALUPECKÝ: Nové umění v Čechách, Jinočany 1994, 68.

¹⁰⁰ VALOCH 1989 (pozn. 98) nepag.

úlohu i vliv Pierra Restanyho. Ten byl během šedesátých let svými názory blízký zejména pražskému okruhu teoretiků konstruktivních tendencí.

Restanyho pohled na barevnou plochu může být užitečný i při interpretaci Modrého reliéfu: „*Barva je hmatatelná skutečnost, ustaluje se v ní obraz světa, jak si jej vytvořil tvůrce ve svém vědomí; a současně je – díky schopnosti přímo působit na naši senzibilitu – podstatným prvkem afektivního spojení mezi lidmi.*“¹⁰¹

Malichův Modrý koridor používá barevné plochy jako základu. Je to svého druhu krajina, do níž se vepsaly různé projevy sil. Do posledního slova tak naplňuje Restanyho představu barvy jako nositele vize světa umělce. Součástí tohoto malého světa jsou jak stopy energie, tak zhmotnění síly samotné. Soudě podle kompozice, Karel Malich zde pojímá sílu jako vrcholně dynamický fenomén. Oproti jednolitě modré ploše se zde rýsují přímky, válce a víry. Stopy síly jsou pojednány v negativním prostoru, představuje je koridor zapuštěný do plochy. Jakkoli náhodně tyto elementy na první pohled vypadají, jsou řízeny onou pověstnou novou citlivostí. Ačkoli se nejedná o symboly, každý z nich má svůj význam, nebo lépe řečeno, každá z těchto složek má svou historii utvářenou ve vztahu k člověku, a právě z toho vyplývá její postavení v Malichově krajině. Proto je plocha Malichem vnímána jako moment, který „*přesně určuje náš pocit a postavení v prostoru.*“¹⁰²

Přímka, sloužící v Modrém koridoru ke zviditelnění energie, je naopak definována takto: „*(...) směr omezený naším úmyslem, udání směru na ploše a vytváření prostředí, přesný její úmysl až v prostoru.*“¹⁰³

Jedná se o složky pevně svázané s celkem, což vyplývá už z definice prostoru jako silového pole. Proto, řečeno s Jiřím Padrtou: „*Jakýkoli zásah do tohoto pole má za následek určité změny energetických stavů a nemůže být proto libovolný, ale naopak přesně uvážený z hlediska zákonů konstrukce, založených na největší možné koordinaci rozumového záměru s intuicí a řízených maximální přesností a ekonomikou, která se logicky vyjadřuje elementární geometrickou formou.*“¹⁰⁴

I v této interpretaci zaznívají momenty dávající Karla Malicha do souvislosti s Kazimírem Malevičem. Je to jednak úloha intuice v procesu tvorby, jednak princip

¹⁰¹ Pierre RESTANY: Yves Klein, in: Výtvarné umění XVI/1966, 74-81.

¹⁰² Jiří PADRTA: Otázky pro Karla Malicha, in: Výtvarné umění XIX, 1969, 11-14.

¹⁰³ Idem 1969, 14.

¹⁰⁴ Jiří PADRTA: Pracovat v souladu s kosmem a živly, in: Výtvarné umění XIX, 1969, 3-10.

ekonomičnosti, který byl pro Maleviče zákonitostí organizující jednotlivé složky konstrukce, a tedy i uměleckého díla. Nejdůležitější je ale pohled na roli, kterou člověk hraje v konceptu universa, kde oddělenost a osamocenost takřka vymizela: „*Je-li totiž svět, včetně myslícího člověka, chápán jako permanentní dynamický tok energetických proměn, mizí veškerá romantická oddělenost od něho a zásadní konflikt s ním ve jménu nové jednoty člověka a univerza, přírody i civilizace.*“¹⁰⁵

Zmíněný princip provázanosti člověka a jeho světa je myšlenkou uznávanou jak Malevičem, tak Malichem. Pro Kazimíra Maleviče představoval člověk jednu z manifestací sil, které vytváří univerzum a zároveň i faktor, který jim dává smysl.¹⁰⁶ Pro Karla Malicha, a umění konstruktivních tendencí obecně, spojitost člověka a světa představovala důvod jejich civilizačního optimismu, jakož i pozdější snahy spojit projevy první a druhé přírody. Pro tento účel je geometrie chápána jako vhodný prostředek: „*V geometrii je právě obrovské bohatství a obdiv k tomu, co člověk dokázal. Přece bychom si nemohli nic vymyslet, co by v nás neexistovalo.*“¹⁰⁷

Jako v případě suprematistických kompozicí je Modrý koridor výrazem úsilí zaznamenat realitu čistého pocitu pomocí čistých výtvarných prostředků. Změna výtvarného média ale tento cíl výrazně ovlivnila. V plastice totiž přibyl moment přímé konfrontace s uměleckým dílem, kdy oba, dílo i divák, fyzicky existují v tomto prostoru.

Kruh se tak uzavírá. Umělecké dílo, které vzniklo na základě osobní zkušenosti svého tvůrce s prostorem, vytvořilo možnost získat stejně tělesnou zkušenost i pro svého diváka. Odlišnost obou prožitků tkví v ústrojných elementech objektu, který tuto zkušenost nabízí. Konfrontace s Modrým koridorem tedy nabízí možnost prožít čistý pocit, zakusit prostřednictvím uměleckého díla působení základních prvků našeho světa.

Malichovo dílo se v tomto ohledu zdá navazovat na úkoly, které si Naum Gabo a Antoine Pevsner vytyčili Realistickým manifestem: „*Prostor a čas jsou jediné formy, na nichž spočívá život, a na nich musí tedy stavět i umění.*“¹⁰⁸ Zatímco zde je ale tato premisa zbudována na racionální úvaze, Malichovo pojetí prostoru, a tedy rovněž síly, je především otázkou intuice, citlivosti a osobní zkušenosti.

¹⁰⁵ PADRTA 1969 (pozn. 104) 5.

¹⁰⁶ PADRTA 1996 (pozn. 73) 140.

¹⁰⁷ PADRTA 1969 (pozn. 102) 12.

¹⁰⁸ Naum GABO, Antoine PEVSNER: Realistický manifest, in: Miroslav LAMÁČ (ed.): Myšlenky moderních malířů, Praha 1989, 226-230.

5. Čtverce a kruhy

Oskár Čepan definuje pozici čtverce v rámci suprematistického systému jako „*premietacie plátno vizuálnych podnetov z bezpredmetného sveta*.“¹⁰⁹ Celý vývoj uměleckého hnutí suprematismu lze vymezit třemi čtverci. Prvním z nich je Černý čtverec na bílém pozadí [3] vystavený roku 1915. V něm dominuje význam nepředmětného vzrušení. To se realizuje právě ve formě černého čtverce. Černá barva zde podle Maleviče vzniká na základě ekonomie, což je princip, který organizuje bezpředmětný svět.¹¹⁰ John Golding vysvětluje roli, kterou hrál Černý čtverec na bílém pozadí v kontextu Malevičovy tvorby jako dynamickou syntézu všech jeho předchozích realizací. Tím objasňuje i rozpor mezi samotnou malbou zobrazující statický tvar klidně spočívající na bílé podložce, a tón manifestu, který vyzdvihuje důležitost dynamiky a pohybu.¹¹¹ Čtverec se tu tedy stává zhmotněním síly-vzrušení a tímto krokem začíná suprematistická tvorba.

Druhá, takzvaná červená či dynamická, fáze suprematismu se zaměřuje na ideu revoluce. Proto je dalším významným milníkem Červený čtverec [4]. Na jeho základě vzniká řada dynamických kompozicí. Je ovšem nutné podotknout, že černé a barevné kompozice vznikaly zároveň. V žádném případě nelze konstruovat striktně oddělené okruhy.¹¹²

Konečným dílem malířské fáze suprematismu je bílý kvadrát Bílé na bílé [5]. Zde se veškeré síly potlačují. Včetně vzrušení, které se vrací do bílé prázdnoty, ze které vzešlo. Tato prázdnota či nicota se podle názoru Oskára Čepana ztotožňuje s pojmem sensibility.¹¹³ John Golding ji chápe spíše jako čisté dění.¹¹⁴ Jedná se o fenomén, který má s předmětným světem ještě méně společného než předcházející stádia. Z malířského hlediska představuje bílý čtverec bod nula, kdy bylo dosaženo absolutna. V redukci a očištění výtvarných prostředků už nelze zajít dál.

¹⁰⁹ Oskár ČEPAN: Malevičov suprematizmus, in: Oskár ČEPAN (ed.): O nepredmetnom svete, state 1915 – 1922, Bratislava 1968, 181-201.

¹¹⁰ PADRTA 1996 (pozn. 73) 156.

¹¹¹ John GOLDING: Malevič a vstup do éteru, in: John GOLDING: Cesty k abstraktnímu umění: Mondrian, Malevič, Kandinskij, Pollock, Newman, Rothko a Still., Brno 2003, 41-72.

¹¹² Idem 2003, 61.

¹¹³ ČEPAN 1968 (pozn. 109) 185.

¹¹⁴ GOLDING 2003 (pozn. 111) 63.

Podle výkladu Jiřího Padrty čtverec v jakémkoli barevném provedení představuje základní buňku suprematismu: „*Začátkem suprematismu je plocha, která vytvořila čtverec.*“¹¹⁵ Suprematismus byl systémem pohybujících se barev. Jeho základní jednotkou je pohybující se barevná plocha. Energie těchto barevných forem jsou zhušťovány a rozprašovány a právě „*spojováním těchto malířských hutností vznikají různě zabarvená tělesa.*“¹¹⁶ Jinými slovy, pohyb barevné formy, v níž probíhají procesy, které definují její barevnost, je základem kompozic suprematismu a projevem sil, které organizují bezpředmětný svět. Umělec zachycuje tyto projevy jako vzrušení a následně jej vyjadřuje pomocí malby. Každá suprematistická malba je tedy koncentrovaným nebo naopak rozprášeným vzrušením, které bylo původně vyvoláno pocitem pohybu barevné síly.¹¹⁷

Princip ekonomie, o němž se jako o východisku Černého čtverce na bílém pozadí zmiňoval John Golding, je tedy maximálním zhuštěním těchto sil, které se projeví jako černá barva. Jiří Padrta nabízí lakonickou interpretaci celého díla: „*čtverec rovná se pocit, bílá rovná se nic.*“¹¹⁸ Kazimír Malevič ho definoval následovně: „*Nie je povedomý tvar. Je to výtvor. Je to dielo intuitívneho rozumu.*“¹¹⁹

Zajímavá je ale i otázka, co se stane se základní buňkou suprematismu po energetické katastrofě, ke které musí v Malevičově systému nutně dojít. Jak se tedy potom zachová tento čtverec?

5.1 Struktura čtverce a Prostor kruhu Václava Boštíka

Plochy, které vznikly rozpadem čtverce, se umístily v prostoru. Staly se materiálem k další výstavbě suprematismu a ve „*své prostorové organizovanosti nabývaly letící, dynamické podoby.*“¹²⁰ V českém umění šedesátých let, které pracovalo s geometrickými formami, bylo rozrušování geometrického tvaru rozšířenou strategií. Nelze ovšem hovořit o žádné vizuální figuře, která by se těšila témuž ikonickému postavení jako Malevičův čtverec.

¹¹⁵ PADRTA 1996 (pozn. 88), 147.

¹¹⁶ Idem 1996, 147.

¹¹⁷ PADRTA 1996 (pozn. 73) 147.

¹¹⁸ Idem 1996, 148.

¹¹⁹ Kazimír MALEVIČ: Futuristické maliarstvo, in: Oskár ČEPAN (ed.): O nepredmetnom svete, state 1915 – 1922, Bratislava 1968, 22-29.

¹²⁰ PADRTA 1996 (pozn. 73) 148.

Snad jediným umělcem, jehož tvorba se Malevičovi přibližuje v důležitosti přikládání čtverci, a vedle něj i oválu a kruhu, je Václav Boštík. Boštík sám rovněž chápal své obrazy především jako silová pole. Úloha čtverce a kruhu se v jeho tvorbě opírá především o jejich elementárnost, jak vysvětluje Jaromír Zemina: „*Všechna tato energie je po výtce konstruktivní a směřuje k harmonii, v níž je velký klid: zákonitě začala a skončila u čtverce a kružnice, jež se staly zároveň obrazem malířovy tvůrčí koncentrace.*“¹²¹

Jedinečným příkladem Boštíkova směřování k harmonii je Prostor kruhu [6]. Skutečně se jedná o kruh, nikoli o kružnici. Tím hlavním zde totiž není linie obrysu, ale prostor uvnitř. Prostor kruhu bývá interpretován především jako symbol Boží.¹²² Jeho tvar, zbavený všech antropomorfních hledisek, k tomu svou dokonalostí vybízí.

Je ale možné ho vykládat z hlediska vztahů, a to jak prostorových, tak časových. Prostor kruhu vedle sebe klade mlžný kotouč a hutný bod umístěný ve středu. Táže se tak po vztahu počátku a konce, po vztahu mikrokosmu a makrokosmu a po univerzálně platném pravidle, jež řídí jeho růst.

Kruh bývá rovněž považován za symbol dokonalosti a mistrovství, a to i na poli umění. Václav Boštík vysvětluje své chápání úspěšného a hotového díla: „*Malíř pracuje na ploše a snaží se svými prostředky vyvolat představu prostoru. Vytváří tak vztahy mezi plochou a prostorem, nebo – chcete-li raději – mezi povrchem malby a hloubkou, a vlastním jeho úsilím je nalézt a vytvořit mezi těmito vztahy řád. Tam, kde toho dosáhl, je dílo hotovo. Kde se mu to nepodařilo, nedosáhl ničeho.*“¹²³

V Prostoru kruhu naplňuje tuto myšlenku osobitým způsobem malby. Jeho energetické pole v nepravděpodobném tvaru dokonalého kruhu se stává fenoménem ovládaným řádem. Vztahy, které ho charakterizují – růst, rozpínání a vzdalování – jsou jevy, které se odehrávají v přísné symetrii a v poměru k ploše a bodu, které je vymezují.

Stejně jako Kazimír Malevič i Václav Boštík respektuje autonomii obrazu a stejně jako on se ve svých obrazech ze šedesátých let vyjadřuje v ploše.¹²⁴ Jeho příslušnost k Nové citlivosti zase dobře vystihují následující slova: „*(...) jejich východiskem je jednotný*

¹²¹ Jaromír ZEMINA: Šestero vzpomínání a vyznání: Jaromír Zemina, in: Václav Boštík. Práce z let 1936 – 1989 (katalog výstavy), Litoměřice 2000, 48-51.

¹²² Karel SRP: Úvodní text, in: Václav Boštík (katalog výstavy), Praha 1989, nepag

¹²³ Václav Boštík: Úvodní text katalogu výstavy V Alšově síni Umělecké besedy v Praze 10. 10. – 3. 11. 1957, in: Jan KAPUSTA (ed.): Václav Boštík. O sobě a o umění (katalog výstavy), Náchod 1993, nepag.

¹²⁴ Jiří VALOCH: Úvodní text, in: Václav Boštík (katalog výstavy), Brno 1987, nepag.

geometrický řád, ale ten je proměněn individuálními charakteristikami autorského rukopisu; není to striktní geometrie, ale dřív „řád v pozadí“, který je stále znovu proměňován a aktualizován, řád determinovaný nejen výchozím pravidlem, ale také individuálními možnostmi jeho naplnění.“¹²⁵

Jak již bylo řečeno, čtverec má v jeho tvorbě výsadní postavení. Sám o sobě je základní symbolickou formou, ale Boštíkovým zájmem není ilustrace abstraktního symbolu. Vytváří jej intuitivně, proto se tato figura objevuje v celé jeho tvorbě.¹²⁶

Tato pozornost věnovaná čtverci pramení i z potenciálu zobecnění, který obsahuje. Schopnost geometrických prvků obsáhnout a sjednotit v sobě různé fenomény představuje moment, který přitáhl Boštíkovi pozornost ke geometrickým útvarům: *„Užívání obecnin abstraktních pojmů a vzorců je podle Boštíka tendence společná veškerému modernímu úsilí, neboť moderní doba je „dobou vrcholné organizace“ ve všech sférách. Malíř, který pracuje s obecninami, se podílí na duchu doby.“¹²⁷*

Ovšem nejdůležitější důvod k pozornosti, již se čtverci dostalo je, je fakt, že z jistého úhlu pohledu představuje základ Boštíkových analogií kosmu. Čtverec či obdélník vychází přímo z formátu plátna. Údobí, kdy Václav Boštík pracoval především na čtvercových formátech, je vymezeno lety 1966 – 1967.¹²⁸ Jeho Struktura čtverce [7] z tohoto období zkoumá plochu pomocí linií, jinými slovy zkoumá pomocí čistě uměleckých prostředků základní předpoklad každé malby.

Jedná se o dílo, které zastupuje druhou, lineární a poněkud opomenutou část Boštíkovy tvorby. Umělec zde prezentuje strategii, která zkoumá plochu pomocí lineární analýzy. Hledá v ní čtverec a využívá k tomu všech možností, které mu plocha nabízí. Václav Boštík sám svou snahu vysvětluje následovně: *„Malba je z formálního hlediska ve své nejzákladnější podobě členěním podkladové plochy. Tato plocha je silovým polem, v jehož uzlových bodech se shlukuje a hromadí hmota barvy, formuje se ve své tvary a vytváří novou skutečnost, obraz našeho vesmíru.“¹²⁹*

¹²⁵ VALOCH 1987 (pozn. 124) nepag.

¹²⁶ Petr WITTLICH: Boštíkovy transcendence, in: Umění 4-5/XXXXII 1994, 393-395.

¹²⁷ Vojtěch LAHODA: Od kamene ke světlu: K rané tvorbě Václava Boštíka, in: Výtvarné umění: umělecký měsíčník pro moderní a současné umění I/6, 1990, 5-8.

¹²⁸ SRP (pozn. 122) nepag.

¹²⁹ Václav BOŠTÍK: Úvodní text k výstavě v Okresní galerii výtvarného umění v Roudnici nad Labem, srpen 1967, in: Jan KAPUSTA (ed.): Václav Boštík. O sobě a o umění (katalog výstavy), Náchod 1993, nepag.

Stejně jako pro Kazimíra Maleviče i pro Václava Boštíka podložka obrazu představuje energetické pole. Principy, které formují její podobu, jsou nicméně odlišné; u Boštíka není oním organizujícím principem ekonomie, jeho obrazy jsou vedeny snahou dobrat se nejzákladnějších vlastností a možností jeho média. Pro něj není plocha místem zobrazení.¹³⁰ Má vlastní zákony a je na umělci, aby je objevil a využil pro svou tvorbu. Ve Struktuře čtverce se univerzalita stává vlastní charakteristikou obrazu – ať je zavěšen jakkoli, jeho význam se nemění.¹³¹

Kazimír Malevič prezentuje ve svých bezpředmětných kompozicích již hotové a zformované prvky, Václav Boštík se oproti tomu soustředí na proces vzniku svých forem. Jeho citlivé linie a chvějivé obrysy jeho polí jsou toho nejlepším důkazem. Bod, linie či barevná skvrna nebyly dány předem, ale postupně se vynořovaly z matérie malby.¹³²

5.2 Bez názvu Dalibora Chatrného

V rámci konstruktivních tendencí se rovněž repertoár geometrických tvarů využíval jako zásobárna elementů, které jsou racionálně sestavené a jako takové nejlépe odpovídají realitě technické civilizace. Od tohoto chápání je jen krůček k destrukci geometrických tvarů, jako vzdálené ozvěny existenciálních tendencí. Mnohem častěji se ale jednalo o dekonstrukci, než o destrukci a cílem nebylo diváka vystavit existenciálně laděné kontemplaci, ale stimulovat jeho intelekt pomocí hry.

Přesvědčení, že divák se má stát přímým účastníkem uměleckého díla prostřednictvím emocionálního i intelektuálního zapojení, bylo samotným základem Klubu konkretistů. Nezbytnou součástí uměleckého díla byla pro konkretisty „výzva k účasti na dotváření díla.“¹³³ Jeho člen, Dalibor Chatrný, rovněž pracoval s tímto postupem. Svědčí o tom řada jeho grafických prací, především suchá jehla Bez názvu [8].

Chatrného grafika Bez názvu vytváří základní konfiguraci a ponechává na účastníkovi, aby ji doplnil. Plocha je zde zformována do půlkruhů a dále členěna linií. Vytváří tak několik

¹³⁰ Jan KAPUSTA (ed.): Úvodní text, in: Jan KAPUSTA (ed.): Václav Boštík. O sobě a o umění (katalog výstavy), Náchod 1993, nepag.

¹³¹ SRP 1989 (pozn. 122) nepag.

¹³² Idem 1989, nepag.

¹³³ Arsén POHRIBNÝ: Klub konkretistů a hosté, in: ŠEVČÍK Jiří /MORGANOVÁ Pavlína /DUŠKOVÁ Dagmar: České umění 1938 – 1989, programy, kritické texty, dokumenty, Praha 2001, 309-310.

možností, kde přesně navázat na umělcovy snahy. Velmi pečlivě zachovává vnitřní soudržnost. Ačkoli pravidlo nemusí být patrné na první pohled, přece existuje a je zodpovědné za uspořádání plochy.

Kazimír Malevič se mnohokrát vracel k tématu kruhu a kříže. Ty společně s čtvercem tvoří soubor základních prvků suprematismu. V podstatě se jedná o ilustraci Malevičovy teze týkající se rozprášení čtverce. Kruh i kříž představují formy, které vzniknou po katastrofě čtverce. Oba dva tvary vznikly jeho dělením a členěním. Kazimír Malevič tak představuje různé variace plochy, která původně vytvořila čtverec [9].

Bez názvu souvisí se širším úsilím konstruktivních tendencí šedesátých let, totiž s otázkou organizace obrazové plochy. S odmítnutím iluzivních výtvarných prostředků se pojí i zánik tradiční hierarchie obrazu určované perspektivou. Před umělcem se tedy otevírala pustá prázdná plocha hledající pravidlo. Reakcí byla celá řada – od experimentů s písmem či měřítkem až po strukturu. Ta se zdála být nosnou myšlenkou. Nahrazovala tradiční kompozici, svázanou řadou pravidel, a nabízela prostor, kde se skutečně dalo realizovat hledání vyhovujícího tvaru. Rozšíření a přijetí koncepce struktury v umění šedesátých let samozřejmě souvisí i s fenomény mimo výtvarné umění; inspirací mohla být filosofie stejně jako oblast prudce se rozvíjející kybernetiky a počítačových věd.

Charakter vizuální tvorby se během šedesátých let blížil výzkumu. Je tedy možné dívat se na Bez názvu i jako počátek experimentu, který měl za úkol zjistit možné permutace základních tvarů – Bez názvu tedy lze chápat jako počátek struktury [10]. Daliboru Chatrnému nebyl způsob tvorby, který pečlivě zkoumá možnosti jedné problematiky, než se přesune k další, vůbec cizí. Sám vidí své dílo dost podobným způsobem: „(...) řada prací je vlastně dílo – jakoby kniha s mnoha stránkami, i když jednotlivé strany se mohou prezentovat samostatně.“¹³⁴

5.3 Černý reliéf Karla Malicha

Černý reliéf Karla Malicha [11] mimo jiné nastoluje otázku povahy geometrie. Malichova geometrie je ve své podstatě především citlivým zásahem do prostředí, které je od našeho světa velmi odlišné. Jeho tvorba není řízena chladnou racionalitou matematického pravidla, ale vychází z reakce na proměnlivé prostředí siločar prostoru, který nás obklopuje.

¹³⁴ VÍCHOVÁ-CZAKÓ 2009 (pozn. 80) 49.

Není proto divu, že tvorba Karla Malicha je hluboce spojena s momentem přehodnocování vnímání skutečnosti. Díky tomu vyvstávají otázky o skutečné povaze jevů a věcí, které obklopují člověka.

To je jeden z nejdůležitějších impulzů, který odkaz Kazimíra Maleviče poskytl českému umění šedesátých let. Už nadále neplatilo, že ustrojení světa musí nutně odpovídat antropocentrickému hledisku. Objevily se i jiné způsoby nahlížení reality a dostalo se jim stejné vážnosti. Nejlepším příkladem je právě důsledná pozornost věnovaná geometrii a hledání objektivních pravidel krásy nového umění.

Sám autor se k tomuto tématu vyjádřil takto: *Záleží vlastně na poměru k naší planetě a vesmíru. Jestliže setrváváme v sebeobdivu a tím se měříme vzhledem k tomu, co nás obklopuje pak to, co se dělo a co se děje, je logické. (...) Kdyby měl člověk na světě konkurenci v rovnocenném myslícím tvorbu, nepropadl by tak lehce sebeobdivu. A patrně by si snáze uvědomil osobní nedůležitost pyšného já. Svého myšlení i díla.*¹³⁵

Černý reliéf je proto více výsledkem dialogu s možnostmi barvy, materiálu a prostoru, než jejich přizpůsobováním lidskému hledisku. Je založen na práci s geometrií, ale s geometrií, která je pociťována, postavena na intuitivních základech a co víc, jako taková je respektována.

Stejně jako Malevičovy suprematistické konstrukce je i Černý reliéf pohledem do světa ovládaného jinými zákony. Stejně jako ony je přesunem od jevů k podstatám.¹³⁶ Jediným způsobem, jakým lze svět nahlížet v jeho skutečné podobě.

Černý reliéf je sestrojen z čistých elementů bez symboliky. I Kazimír Malevič chápal elementy suprematismu jako znaky. Pokud by však zastupovaly něco jiného než sebe, mohly by zpochybnit záměry a pravdivost čisté abstrakce.¹³⁷ Pro Karla Malicha nebyla důležitá otázka čistoty abstrakce, ale zcela jistě ho nanejvýš zajímala otázka její pravdivosti. Navíc měl k symbolům stejnou nedůvěru jako Malevič: „*Symbols jsou jedním z lešení starého světa.*“¹³⁸

Karel Malich vytvořil vlastní významový rejstřík nejzákladnějších geometrických prvků. Neodkazují mimo sebe, nemají tedy symbolický význam, ale působí skrze svou formu

¹³⁵ Vladimír BURDA: Sázím na skvělost ducha (rozhovor s Karlem Malichem), in: Nová citlivost (sborník příspěvků), Litoměřice 1994, 28-30.

¹³⁶ Josef HLAVÁČEK: Malichův kosmos, in: Výtvarná kultura 4/XIV, 1990, 24-31.

¹³⁷ GOLDING 2003 (pozn. 111) 69.

¹³⁸ PADRTA 1969 (pozn. 102) 12.

na divákovu citlivost. Otázka senzitivity byla pro Karla Malicha podstatná: „*Sázím na skvělost ducha. Bránu k novému ráji otvírá uznání vědy a techniky. Nová citlivost k jejich výsledkům, nový obdiv a chápání. Starý arzenál pocitů nahradit novým, stejně silným.*“¹³⁹ Senzibilita pro Malicha byla klíčem k novému umění, které se ve spolupráci s vědou snažil vytvořit. O nic menší význam neměla ani pro Kazimíra Maleviče. V jeho pojetí byl ten jediný stabilní a neměnný svět ten, který byl pocíten.¹⁴⁰ Je-li citlivost pro Karla Malicha přístupem ke světu, který je nutný k ocenění nové, technické civilizace, pak pro Kazimíra Maleviče je citlivost nástrojem k zakoušení bezpředmětného světa.

V souladu s tímto přesvědčením zde redukoval výtvarné prostředky na minimum a i u těch vynaložil nemalou snahu, aby vyloučil symbolické vyznění. Černý reliéf naplňuje svůj účel i jako monochrom, alespoň podle definice Pierra Restanyho, protože „*(...) fixuje v určitém prostoru a za pomoci barvy onu rozptýlenou energii, která působí na naše smysly.*“¹⁴¹

Proto tu není černá nositelem negativního významu, ale prostě barvou, která nejlépe pohlcuje světlo a která se postará o to, aby si divákovu oko nebylo zpočátku zcela jisté, jestli se celá plocha skutečně vlní. Diagonály narušují vnímání reliéfu jako statického útvaru. Formát se pohybuje na hranici, kdy je zapotřebí jistého úsilí k určení, zda se jedná o čtverec či o obdélník. Divák tedy musí kromě ryze intelektuálních kapacit zapojit i schopnosti spíše intuitivního rázu, aby byl schopen ocenit Černý reliéf v jeho celistvosti. Stejně jako při tvorbě je pochopení a ocenění intuitivně konstruované geometrie nezbytné i při vnímání reliéfu. Stručně řečeno, Černý reliéf klade na diváka nemalé nároky a ten jim bude schopen dostát jen v případech, že si osvojí onu tolikrát zmiňovanou novou citlivost. Protože, řečeno s autorem: „*Míra citu a rozumu musí být vždy v rovnováze. Jde o jakousi velkou cudnost vzhledem k tomu, co nás obklopuje.*“¹⁴²

¹³⁹ BURDA 1994 (pozn. 135) 29.

¹⁴⁰ PADRTA 1996 (pozn. 73) 150.

¹⁴¹ RESTANY 1966 (pozn. 101) 75.

¹⁴² BURDA 1994 (pozn. 135) 29.

6. Bílý prostor, bílá plocha

Barva byla od počátku chápána jako základ suprematistického umění. Barva je nezávislý, samostatný element. Nezůstává ale nerozlišenou barevnou masou navždy. Pohybuje se. Její pohyb závisí na síle, která vytváří energetické stavy barevné masy. Barva se tak z jednolité masy stává rozlišenou, formují se jednotlivých barev. Ty pak jako vzrušení zachytí malíř. A záleží na něm, zda organizuje tuto masu za použití utilitární představy, což vyústí do stvoření praktické věci, nebo zda ji organizuje do podoby čisté neúčelné formy.¹⁴³

Kazimír Malevič se touto otázkou zabýval v textu O nových systémech v umění. Došel k závěru, „*zrod vyplýva z jednotnej fabriky mozgu země. Z neho odvozujeme stále nové telesá. Nie sú to už výtvory prírody, ale nás.*“¹⁴⁴ Myšlenka, že suprematismus závisí na člověku jako skutečném tvůrci, je ale starší. Malevič ale vyslovuje následující přesvědčení už v předcházejícím textu: „*Maliarstvo je farba, farebnosť, ktorá tkvie vo vnútri nášho organizmu. Jej záblesky bývajú mohutné a náročné. Zafarbujú celú nervovú sústavu. Mozog od nej horí.*“¹⁴⁵

V rámci systému barev a zrodu má ale bílá zcela specifický smysl. Je výrazem absolutna; konečného stavu bezpředmětného světa, kdy panuje klid a neexistence. Právě zde vzniká – z neznámých příčin – vzrušení a začíná koloběh suprematistické přírody. Zde se odehrává bílý děj, což je Malevičovo označení pro proces zrodu vzrušení, jehož výrazem je bílý čtverec.¹⁴⁶ Bílá má v celkovém kontextu suprematismu statut zdroje. Je místem, kde vznikají elementy suprematismu.

Nejdůležitějším dílem bílého suprematismu je Bílá na bílé. Představuje dosažení meze jednoho výrazového prostředku; moment, kdy umění dosáhlo bodu nového začátku, ale zároveň i okamžiku, kdy se uzavřela jedna kapitola. Řečeno s Malevičem, suprematismus prostřednictvím Bílé na bílé dosáhl okamžiku své katastrofy.

¹⁴³ PADRTA 1996 (pozn. 73) 138.

¹⁴⁴ Kazimír MALEVIČ: O nových sústavách v umení (statika a rýchlosť), in: ČEPAN Oskár (ed.): O nepredmetnom svete, state 1915 – 1922, Bratislava 1968, 34.

¹⁴⁵ Kazimír MALEVIČ: Umenie divocha a jeho princípy, in: ČEPAN Oskár (ed.): O nepredmetnom svete, state 1915 – 1922, Bratislava 1968, 8-21.

¹⁴⁶ PADRTA 1996 (pozn. 73) 160.

Bílý suprematismus je poslední fází malířského suprematismu. Právě v tomto stadiu dochází ke katastrofě a následnému rozprášení jeho ideje. Suprematismus tak opouští půdu malířství, i když odsud pochází jeho prvky, a stává se čistým principem.¹⁴⁷

Na počátku vývoje suprematismu, stejně jako v kterékoli jiné době či směru, byla bílá především pozadím; deskou, od níž se odrážely suprematistické formy. Kazimír Malevič nedůvěřoval trojrozměrnému prostoru předmětné reality. Stejně málo spoléhal i na iluzivní výtvarné prostředky, které se jej snažily zachytit. V jeho pojetí je proto bezpředmětný prostor ztotožňován s plochou. Tato bílá plocha je počátkem i koncem¹⁴⁸

6.1 Čistý papír Dalibora Chatrného

Počátkem a koncem byl i Čistý papír [12] Dalibora Chatrného. Samozřejmě na něj lze nahlížet i jako umělecké gesto duchampovského ražení a jistě je rovněž výrazem konceptuálních tendencí, které se v tvorbě Dalibora Chatrného objevují na přelomu šedesátých a sedmdesátých let. Čistý papír má nepochybně blízko i k minimalismu a jeho snaze přimět diváka ocenit estetické kvality materiál. Tím se ale vyznačovaly už jeho Bílé rastry.

V tomto případě jde ale mnohem spíše o důkaz snahy dospět ke splynutí s realitou: „*Nedomnívám se, že moje tvůrčí stanovisko je v prožívání skutečnosti, ale ve ztotožnění se s ní.*“¹⁴⁹ Cílem Dalibora Chatrného je skutečné sjednocení s přírodou, ať už organickou nebo druhou přírodou konstruktivních tendencí. Jeho díla nejsou vystavěna na odporu či odstupu vůči světu, ale na zkoumání jeho povahy ze zorného úhlu někoho, kdo je jeho součástí. Tak odpadně veškeré vnucování umělcovy vůle materiálu, ke slovu se dostane náhoda jako tvůrčí princip a zkoumání procesů, které určují lidské vnímání.

V díle Dalibora Chatrného nejde především o vytváření esteticky působivých objektů. Zájem tvůrce je soustředěn na procesy, které těmto objektům předcházejí, a na fenomény, které se jimi zkoumají.¹⁵⁰ Proto je nutné i na Čistý papír nahlížet v kontextu celé tvorby a doby jeho vzniku. Velkou touhou umění šedesátých let, kterou se nepochybně vymezují vůči

¹⁴⁷ PADRTA 1996 (pozn. 73) 161.

¹⁴⁸ GOLDING (pozn. 111) 57.

¹⁴⁹ Karel SRP: Rozhovor s Daliborem Chatrným, in: Výtvarné umění: umělecký měsíčník pro moderní a současné umění, 2/II 1991, 45-50.

¹⁵⁰ Jiří MACHALICKÝ: Nebát se začít znovu. Portrét Dalibora Chatrného, in: Revue Art. Čtvrtletník o současném umění, 3/IV, 2007, 48-51.

historické avantgardě, bylo dosažení harmonie s každodenní realitou. Cestou, jak toho docílit, bylo odhalit krásu v jejích attributech, v celém předmětném světě, který člověka obklopuje. Okruh umělců konstruktivních tendencí v tomto bodu vyznával elementarismus – je-li všechno složeno z částí, pak je tedy nezbytné celek rozložit a dospět k počátkům. Odpovědi na tento požadavek byly umělecké strategie redukce a úspornosti.¹⁵¹

Je rovněž logické, že v takovém pojetí se elementy postupně stávají samostatnými. Jen velmi těžko by zde bylo možné popřít dědictví kubismu. I tady jsou nové, samostatné elementy později kombinovány. I zde se zkoumá vztah předmětných a výtvarných prvků, což byla otázka, která přivedla umělce kubismu ke koláži. Na rozdíl od něj je ale prvotním cílem konstruktivních tendencí není vystavět autonomní umělecké zobrazení, ale upínají svou pozornost k procesu tvorby. Dalibor Chatrný se tímto vizuálním výzkumem snaží o nalezení nového stanoviska, odkud by mohl zahájit novou etapu tvorby zaměřenou na další základní otázky. Jeho díla vycházejí z možností reality a stávají se „*dokumenty nezměnitelných vztahů*.“¹⁵²

Slovy Karla Srpa, Chatrný vidí celek v: „*(...) absolutním ohraničení všech vnitřních možností elementu*.“¹⁵³ Z tohoto úhlu pohledu se Čistý papír pro Dalibora Chatrného, který velmi dbal na přirozené možnosti svých materiálů, stal vrcholně logickým pokračováním výčtu možností plochy papíru. I prázdnota je koneckonců jednou z nich.

6.2 Bílý reliéf Karla Malicha

Karel Malich se shodoval s Kazimírem Malevičem na nutnosti používat čisté výtvarné prostředky. Proto se část jeho tvorby vydává cestou, kterou již prošla historická avantgarda. Lze tedy vysledovat poměrně dost paralel mezi Malichovou a Malevičovou tvorbou. Jedním z děl, která takové srovnání snesou, je bezpochyby Malichův Bílý reliéf [13]. I on představuje dosažení nulového bodu. Je momentem vyžadujícím přehodnocení výtvarných prostředků, stejně jako Bílá na bílé.¹⁵⁴

¹⁵¹ POHRIBNÝ 2001 (pozn. 86) 63.

¹⁵² Karel SRP: Dalibor Chatrný – prostorové orientace, Příloha Bulletinu Jazz, Praha 1982, 3-18.

¹⁵³ Idem 1982, 3.

¹⁵⁴ HLAVÁČEK 1990 (pozn. 96) 27.

Přesto se tato dvě díla v mnohém rozcházejí. Malevičovým cílem bylo zhmotnění přechodu suprematismu z malířského stadia do fáze filosofické. Jeho bílý čtverec je návratem k počátku a dokončením celého životního cyklu suprematismu.

Malichův Bílý reliéf, i přesto, že v kontextu tvorby svého autora rovněž zaujímá pozici bodu obratu, měl jiné ambice. Karel Malich zde opět nastoluje, i když ji nikdy zcela neopustil, problematiku koexistence geometrie a smyslové a emocionální složky lidské existence. Právě proto není Bílý reliéf plochou určenou k intelektuálnímu cvičení, ale více prostorem k tiché meditaci. Nikoli ovšem nad krásami geometrie, spíše nad otázkou vztahu mezi člověkem a tím, co jej obklopuje: „(...) každá čára načrtnutá na bílou plochu znamená intervenci lidské pohybové síly do cizího objektivního energetického řádu. V podstatě je to konflikt dvou světů.“¹⁵⁵

Na rozdíl od Malevičovy vize bezpředmětné přírody, kde nebylo místo pro člověka, Karel Malich svá díla staví na své osobní zkušenosti existence lidské bytosti. Čistá objektivita, která nepočítá s lidskou spoluúčastí, je pro něj nezajímavá. Naopak, jeho práce jsou založeny na konkrétním, osobním prožitku a celé jeho dílo se nese ve znamení úsilí překročit vzdálenost, která dělí vlastní zkušenost místa a jeho umělecké ztvárnění.

Logickým výsledkem této snahy byla jednak redukce na co nejjednodušší výrazové prostředky, jednak velká role intuice, která do značné míry organizovala prostor a plochu. Strategie redukce byla vedena snahou vyjádřit se co nejjasněji a nejúsporněji, vyvarovat se zmatků a záměn.

Použití bílé, která byla v Malichově díle dosud vždy užívána jako protiklad černé a poskytovala tak jisté opěrné body, od nichž se mohla umělcova imaginace odrazit, je striktně podřízeno cílům celého díla. Ambicí Bílého reliéfu bylo vytvoření a kultivace senzitivního pole.¹⁵⁶ Právě z tohoto důvodu dílo rezignuje na jakoukoli projekci do plochy. Neobsahuje žádné strukturální, kompoziční ani barevné vztahy. Neobsahuje pevný bod a není ohraničen žádným rámem, který by mu vymezoval prostor. Volba vlnité lepenky je svědectvím o byvším stavu mysli svého tvůrce. Frontalita Bílého reliéfu je pak zárukou jeho přímé konfrontace s divákem.¹⁵⁷ Bílý reliéf tak, stejně jako Malevičovy čtverce, existuje jako statická plocha v neustálém pohybu.

¹⁵⁵ PADRTA 1966 (pozn. 88) nepag.

¹⁵⁶ Karel SRP: Bílý reliéf Karla Malicha, in: Atelier: čtrnáctideník současného výtvarného umění 22/V 1992, 2.

¹⁵⁷ Idem 1992, 2.

Ten je součástí díla díky systematické práci s vlněním a vibracemi bílé plochy. Za pomoci světla a stínu dosahuje dojmu neustálého plynutí. Nicméně lze říci, že bílá zde není prostředkem, jenž by vyjadřoval jakoukoli existenci či charakter. Funguje zde ve spojení s vlněním jako ideální syntéza, která svádí dohromady abstraktní umělecké prostředky a konkrétní moment emocionálního napětí.¹⁵⁸ Cílem je reprodukce smyslové zkušenosti a bílá je zde použita jako barva, která jediná je toho schopná.

Bílý reliéf rovněž pro Karla Malicha představoval zásadní zlom. Ačkoli byl poprvé vystaven pod názvem Krajina, představuje okamžik rozchodu s fenomenální skutečností.¹⁵⁹ Bílý reliéf se stal posledním potvrzením ovládnutí slovníku základních výtvarných prostředků a umožnil svému autoru posunout svou tvorbu na zcela jinou rovinu. Navazují na něj jednak díla velmi odvážná v zacházení s barvami jako Oranžovo-fialový reliéf, jednak práce zcela utopické.

¹⁵⁸ SRP 1992 (pozn. 156) 2.

¹⁵⁹ Idem 1992, 2.

7. Pohyb

Pohyb je zmíněn v suprematistickém manifestu jako činitel, který ve futuristickém malířství rozbil celistvost předmětů.¹⁶⁰ Kazimír Malevič jej obecně chápal jako působení síly na vůli. Ovšem pohyb sám je pouze fikcí, produktem naší inspirované vůle. Ve skutečnosti se podle něj příroda vůbec nepohybuje a pouze existuje ve svém bílém nepředmětném klidu.¹⁶¹

Idea pohybu je v bezpředmětném světě úzce spjata se silou či energií – síla se v Malevičově estetice těší vlastní mechanice, která je vyjádřena řadou pojmů, například tíže, rovnováha či katastrofa.¹⁶² Právě tyto fenomény jsou v bezpředmětné přírodě nositeli pohybu.

7.1. Modré pole Václava Boštíka

Moment, který řadí tvorbu Václava Boštíka po bok díla Kazimíra Maleviče, je právě tato snaha artikulovat vesmír, jenž nás obklopuje: „*Také pro Maleviče (...) odpovídaly zákony obrazů zákonům kosmu.*“¹⁶³ Stejně jako Malevič postupně opouštěl komplikované kompozice ve prospěch jednoduššího kompozičního schématu směřujícímu k imateriálnímu zářivému dění.¹⁶⁴

Václav Boštík přikládal umění značnou váhu. Svou dobu chápal jako historické údobí, kdy končí velká epocha evropské kultury; to proto, že obraz vesmíru je roztříštěný. Moderní doba je tedy epochou, která musí vybudovat nový obraz univerza. Podmínkou je ovšem skutečně celistvá, organická vize vesmíru. A aby jí bylo dosaženo, je nezbytné soustředit se na základní otázky všehomíra. Z tohoto důvodu byla pro Václava Boštíka jeho tvorba především způsobem, jak se vrátit k ztracené jednotě. Byla výrazem jeho touhy obnovit kontakt s přírodou: „*Usiluji o to, abych si vytvořil jednotný obraz světa a vesmíru, o to, abych*

¹⁶⁰ Kazimír MALEVIČ: Od kubismu k suprematismu. Nový malířský realismus, in: Tomáš GLANC (ed.): Suprematické zrcadlo (texty k bezpředmětnosti), Praha 1997, 13-22.

¹⁶¹ PADRTA 1996 (pozn. 73), 142.

¹⁶² Idem 1996, 140.

¹⁶³ Pavla PEČINKOVÁ (rec.): Esence z Boštíka, in: Revolver Revue 64/2006, 282-284.

¹⁶⁴ Karel SRP: Druhý ostrov Václava Boštíka, in: Výtvarná kultura 1/1 1990, 1-4.

poznáním základních principů a přimknutím se k nim dosáhl co největší vnitřní svobody.“¹⁶⁵
Boštíkovo umění je ve své podstatě tedy pokusem o artikulaci našeho vesmíru.¹⁶⁶

Modré pole [14], stejně jako Prostor kruhu, má ambici být analogií kosmu. Neklade ovšem otázky týkající se po povaze všehomíra, ale zabývá se procesem vzniku. Materie malby se tu vyrovnává s omezením daným plochou formátu a vytváří tak analogii ke stvoření a limity, jež jsou na ně kladeny fyzikálními zákony.

Pohyb byl pro Václava Boštíka sdělováním řádu. Pokládal za skutečný kosmogonický prvek vesmíru pomalé jeho rozpínání a nabývání. Pohyb je pro Václava Boštíka tím, skrze co se vesmír uskutečňuje. Pohyb utváří univerzum, a je sdílený vším a všemi. Dvě základní charakteristiky Boštíkova univerza jsou proto obecnost a dynamičnost.¹⁶⁷ Tyto vlastnosti charakterizují i Modré pole – mlžná, neurčená materie malby zde prochází dynamickým procesem růstu. Koncepce pohybu obsažená v Modrém poli je exemplifikací náhledu Václava Boštíka na roli pohybu ve světě, který nás obklopuje. Jeho působnost se ale neomezuje jen na určitý výsek skutečnosti, ale platí v celém univerzu: *„Modré pole obsahovalo všechny základní principy jeho pojetí kosmogonického procesu, ve kterém prvotní není hmota, objem, prázdny prostor, bílý podklad či světlo, ale nepřetržitě, pomalé nabývání a rozpínání.*“¹⁶⁸

Václav Boštík nahlížel celý svět jako vyvěrající z jediného principu. Konstruktivní tendence proto chápal jako poněkud omezující - podle jeho názoru vede upřednostňování jednoho hlediska pohledu k upozadění mnohých jiných. A jeho hlavním zájmem bylo dopracovat se celistvé jednoty: *„Mám na mysli jednotu v plném slova smyslu. To znamená konkrétně jednotu trojího druhu: Jednotu se sebou samým, s lidskou společností a s vesmírem. (...) Pokud jde pak o třetí případ, snažím se poznat a pochopit ty síly a vztahy, které ovládají vesmír a pracovat a žít ve shodě s nimi.*“¹⁶⁹

Modré pole tuto ideu naplňuje. Kompozice Boštíkova obrazu není určována vztahy mezi jednotlivými částmi, ale bytím celku. V jeho rámci se objevují jemné nuance barvy zpřítomňující pohyb, ovšem i barevné vztahy jsou striktně vnitřní.

¹⁶⁵ Jiří PADRTA: Tak je psáno (Několik otázek Václavu Boštíkovi), in: Nová citlivost (sborník příspěvků), Litoměřice 1994, 36-37.

¹⁶⁶ Alexandr MATOUŠEK: Dílo Václava Boštíka – příklad odpovědnosti vůči předmětu malby, in: Výtvarné umění: umělecký měsíčník pro moderní a současné umění I/6, 1990, 8-9.

¹⁶⁷ Idem 1990, 9.

¹⁶⁸ SRP 1990 (pozn. 164) 3.

¹⁶⁹ PADRTA 1994 (pozn. 165) 36.

7.2 Demonstrace v prostoru Huga Demartiniho

Rovněž v českém umění existují díla, která učinila sílu základním kamenem své existence. Asi nejlepším příkladem je performance Huga Demartiniho nazvaná Demonstrace v prostoru. Jedná se o akci, při níž umělec stojící na louce a vyhazuje do vzduchu předměty ve tvaru základních geometrických prvků a těles [15].

Její postavení jak v kontextu Demartiniho soudobé tvorby, tak v kontextu umění šedesátých let, je výjimečné. Představuje přesun od statického chápání plastiky k pojetí, jehož součástí je dynamika. Jinými slovy: „(...) *tvarový element přestal být ideální statickou jednotkou.*“¹⁷⁰

Demartiniho akce se odehrává v době, která se intenzivně zabývá problematikou uspořádání uměleckého díla – jeho struktury či kompozice. A má zřetelnou ambici k této debatě přispět. Ruku v ruce s rozvojem akčního a konceptuálního umění kráčí rovněž i pokusy nově definovat realitu uměleckého díla. Součástí umělecké produkce se tak v šedesátých letech nově stávají i otázky dematerializace a dekompozice uměleckého díla – umění šedesátých let se v podstatě zabývá tímž problémem jako Malevič před rokem 1919, totiž snaží se vyrovnat s dosavadní tradicí moderního umění. V souladu s vývojem umění si obě hnutí své konkrétní otázky pokládají poněkud odlišně. V obou případech je ale výsledkem radikální posun v chápání uměleckého díla.

Centrem zájmu historické avantgardy byla tradice, respektive způsoby, jak se vůči ní vymezit. Druhé desetiletí v Rusku se neslo ve znamení uměleckých směrů zkoumajících meze předmětného zobrazení. Konstruktivní tendence v Československu šedesátých let se zaměřily na snahy o překonání tradice, která kladla do středu svého zájmu pevný objekt. Proto se objevuje moment pohybu, a to nejen v kinetických dílech, ale rovněž i happeninzích a akcích. Stejně motivováno je i úsilí opustit prostor galerie.¹⁷¹

V linii konstruktivisticky orientovaných tvůrců navíc objevuje i snaha konfrontovat první a druhou přírodu. První příroda nicméně ztrácí ódium, s nímž k ní bylo přistupováno na samém počátku vývoje konstruktivních tendencí. Pavlína Morganová to vysvětluje takto: „*Přesun umělecké aktivity do přírody je, vzhledem k tomu, že umělec vždy citlivě vypovídá o*

¹⁷⁰ Petr WITTLICH: Z druhé strany sochařství, in: Petr WITTLICH / Josef HLAVÁČEK / Hugo DEMARTINI: hugo demartini, Praha 1989, 9-20.

¹⁷¹ Karel SRP: „toto není happening, ale...“, in: Vít HAVRÁNEK (ed.): Akce, slovo, pohyb, prostor (katalog výstavy), Praha 1999, 29-43.

stavu své doby a leckdy jí i předpovídá, varujícím gestem, které signalizuje nebezpečí civilizaci, jež si neuvědomuje, že je na přírodě závislá stejně jako před staletími.“¹⁷²

Demartiniho Demontrace v prostoru se stejně jako Malevičův suprematismus vrací k základním elementům, které tvoří náš svět. Zatímco ale Kazimír Malevič se snažil vytvořit umění, které by reprezentovalo zcela odlišnou, vyšší realitu a používal k tomu účelu plošné elementy, které pro něj představovaly zhmotnění esenciálních idejí, Demartiniho východisko bylo prostorové. Neodmítl jej jako šalebnou hru předmětného světa, jak to s radikalitou historické avantgardy udělal Kazimír Malevič, ale zaměřil se na základní aspekty prostorovosti – vertikality, horizontalitu a pohyb.

Ani ty nepostrádají význam. A prostředí první přírody, kam je Demartini umístil, jej ještě podtrhlo. Horizontalita v moderním umění není bez významu. Upozorňuje na to, že nové umění nevyklučuje z výtvarného vyjádření ani ty jevy, které byly tradičně pokládány za nízké.¹⁷³ V tomto případě to platí doslova.

Dalo by se říci, že Demonstraci v prostoru tvoří dvě kompozice, obě dvě zformované podle v jiném prostředí a podle zcela odlišných zákonů. Z tohoto úhlu pohledu je konfigurace tvarových prvků po dopadu na zem jen polovinou celého díla.

Druhou podobou díla je procesuální podoba díla; doby, po níž prvky letí prostorem, a která směřuje k momentu, kdy se vyrovná síla zrychlení, kterou jim udělil umělec, se silou gravitace táhnoucí elementy zpět k zemi a prvky na kratičký okamžik existují v okamžiku beztíže [16]. Josef Kroutvor tuto situaci popisuje následovně: „ (...) v tomto nulovém, kulminačním bodu dochází k vyvážení energií, k vlastní časoprostorové expozici elementů. Demonstruje se dokonalý stav – plastický výraz! Časoprostorový efekt je totožný se stavem beztíže.“¹⁷⁴

V tomto okamžiku mají vizuálně nejbližší k bezpředmětným kompozicím suprematismu. I jejich situace je podobná – v obou případech se jedná o moment zastaveného pohybu. Tuto interpretaci samozřejmě evokuje již charakter použitých tvarových elementů, skutečně se jedná o „malevičovský“ repertoár.

V systému bezpředmětného světa by tato kompozice měla status elementů, které vznikly po rozprášení předcházejícího systému konstrukcí. Jako takové by právě přežily

¹⁷² Pavlína MORGANOVÁ: Akční umění, Praha 1999, 59.

¹⁷³ WITTLICH 2010 (pozn. 63) 107.

¹⁷⁴ Josef KROUTVOR: Demartiniho prostorové demonstrace, in: HAVRÁNEK / Josef HLAVÁČEK/Josef KROUTVOR/Mahulena NEŠLEHOVÁ/Jiří PADRTA/Petr WITTLICH: Demartini, Praha 2010, 164-165.

katastrofu systému a ocitly by se v okamžiku, kdy je celá realita, která je obklopuje, ryzí manifestací síly. V Malevičově systému by jinými slovy představovaly konec jednoho stadia bytí a vznik reality, která je sestrojena podle vyšších zákonů.

Druhá z charakteristik prostorovosti, vertikálnost, se naproti tomu „*antropologicky zásadně spojuje se vzpřímeným stadiem ve vývoji člověka, s jeho rozlišením od zvířete a schopností více kontrolovat vizuální horizont vedle sebe.*“¹⁷⁵ Vertikálním prvkem je v kompozici sám umělec. Je to právě on, kdo zde, samozřejmě kromě levitujících tvarových elementů, reprezentuje druhou přírodu. Respektive zájmy jejího tvůrce, člověka. Do prostředí tvořeného organickými tvary a soustavou fyzikálních sil vkládá moment, který je mu zcela cizí – uměle vzniklé geometrické prvky. Charakteristiky obou vyniknou až v tomto srovnání; stejně jako je možné konstatovat, že prvotní povaha Malevičovy přírody byla chaotická až s příchodem člověka, který jí vtiskne řád.

Oba dva umělci, Kazimír Malevič i Hugo Demartini, utvářeli podobu své reality. Přesto je zde rozdíl. Vít Havránek definuje uměleckou situaci šedesátých let následovně: „*Umělec opustil roli demiurga hmoty (sochařství) a představivosti (malířství), aby se stal demiurgem pravidel, která uspořádávají hmotu nebo organizují představivost bez ohledu na výsledné podoby.*“¹⁷⁶

Pohyb byl vnímán jako jistý atribut překonání tradičních omezení umění. Základním rozdílem byl přesun od reprezentace pohybu k iniciaci a prožívání pohybu. Demartiniho elementární tvarové prvky byly podrobovány podmínkám a procesům první přírody, zejména pohybu, právě z tohoto důvodu. Pohyb se byl svého druhu zkouškou, v níž dokonalé a esteticky působivé předměty druhé přírody musely osvědčit své kvality i v rámci přirozených, neorganizovaných a organických podmínek. Stal se průběžným kamenem, který ověřoval, nakolik artefakty druhé přírody naplnily naději, která stála v pozadí jejich vzniku – zhmotnění univerzálních racionálních zákonů.

Podobné úvahy vedly i Malevičovy bezpředmětné kompozice. I ony byly utvářeny z elementárních prvků, i ony byly vytvořeny za přispění energie a co především, existovaly v okamžiku jakéhosi zmrazení pohybu. Reprezentace pohybu se zde ale realizovala za přispění tradičních malířských prostředků, jako je například hojné použití diagonál.

¹⁷⁵ WITTLICH 2010 (pozn. 63) 107.

¹⁷⁶ Vít HAVRÁNEK: Léta šedesátá. Mnohostranná modulární metoda Huga Demartiniho, in: Vít HAVRÁNEK / Josef HLAVÁČEK/Josef KROUTVOR/Mahulena NEŠLEHOVÁ/Jiří PADRTA/Petr WITTLICH: Demartini, Praha 2010, 69-87.

8. Závěr

Dílo Kazimíra Maleviče se do povědomí české kulturní obce dostávalo nejrozličnějšími cestami. Někteří umělci měli možnost seznámit se s originály na vlastní oči, jako Karel Malich v Polsku či Dalibor Chatrný v Sovětském svazu.¹⁷⁷ Jiným autorům přiblížila Malevičovu tvorbu a vlastně i celý fenomén sovětské avantgardy dobová kritika.

Právě badatelé, kteří se zabývali moderním umění, hledali společně s umělci kořeny moderního výrazu. Historická avantgarda se tak už závěru padesátých let stala objektem badatelského i tvůrčího zájmu. Jedním ze způsobů navázání je i praxe ustanovování tvůrčích skupin. To bylo povoleno v roce 1956. A přestože vznik umělecké skupiny byl podmíněn naplněním organizačních i ideologických nároků, přineslo ustanovení větší svobodu tvorby.¹⁷⁸

Se zrodem konstruktivních tendencí a Nové citlivosti se pozornost umělců i teoretiků obrátila k podobným uměleckým směrům minulosti. Geometrická abstrakce byla v první polovině 20. století velkým avantgardním tématem jak v Evropě, tak ve Spojených státech, ale její ruská forma se vyznačovala několika faktory, které mohly připadat českému prostředí inspirativní.

Bylo to ze všech uměleckých hnutí jediné uskupení, které se muselo vypořádat se stejným společenským zřízením, jaké mělo Československo v šedesátých letech 20. století. Navíc se díky svému východnímu původu dalo mnohem hůře nařknout z buržoazní povahy či formalismu. Významným faktorem byla i izolace, která definovala ruské prostředí během a těsně po první světové válce a která do jisté míry vládla také v Československu.¹⁷⁹ Pro obě prostředí ale nakonec představovala spíše přínos, jelikož umožnila umělcům zformovat vlastní náhled na soudobou uměleckou produkci. I tak radikální abstrakce, jako byl Malevičův suprematismus či Tatlinův konstruktivismus, vycházela z domácí tradice.¹⁸⁰ Česká výtvarná scéna se snažila najít svůj osobitý výraz, a již na konci 40. let, kdy se zde poprvé vystavovaly realizace sovětských umělců vytvořené v duchu socialistického realismu, se poprvé objevila teze, že české umění se pohybuje na hranici východních a západních vlivů a jeho osobitost je

¹⁷⁷ VÍCHOVÁ-CZAKÓ (pozn. 80) 31.

¹⁷⁸ JUDLOVÁ (pozn. 27) 10.

¹⁷⁹ Stephanie BARRON: The Russian Avant-garde. A View from West., in: Stephanie BARRON / Maurice TUCHMAN (eds.): The Avant-Garde in Russia, 1910 – 1930: New Perspectives, Los Angeles 1980, 12-17.

¹⁸⁰ Noemi SMOLIK: Ruská avantgarda – od základu nepochopený směr, in: Atelier: čtrnáctideník současného výtvarného umění, 1/ XII 1999, 2, 9.

tvořena právě touto rovnováhou. Proto byla snaha o moderní výraz zformovaný na základě místní tradice přijímána se sympatiemi.

O totéž se snažili i umělci šedesátých let. Odvolávali se na západní i východní inspirace a na předchůdce i současníky jak ze Západu, tak z Východu. Krom moskevských kinetistů sdružených ve skupině Zdviženie, se pozornosti dostávalo především záhřebským přehlídkám Nové tendence.¹⁸¹

Západní umění se abstraktní tvorbě z pochopitelných důvodů věnovalo v mnohem větší šíři. Povědomí o něm nebylo v českém prostředí ani zdaleka soustavné, ovšem ani katastrofálně fragmentární. Díla skupin západního umění byla známa, reflektována a dokonce zmiňována co inspirace nejen v textech katalogů Klubu konkrétistů: „*Toto pojetí přibližuje československé konkrétisty se skupinami GRAV z Paříže, Zero z Düsseldorfu, Null s centrem mezinárodní aktivity v Arnhemu, Stuttgarter Gruppe, dále se strukturisty anglickými a americkými, s italskými skupinami T, Enne a Gruppo 1 z Říma, Noigandres ze Sao Paula, se skupinou kinetistů v Moskvě i konečně s individuálně tvořícímu konkrétisty (...).*“¹⁸²

I texty okruhu Nové citlivosti zmiňují mnohé soudobé snahy, na něž je nahlíženo se zájmem. Jiří Padrta vysvětluje Novou citlivost jako platformu pro velmi rozsáhlou oblast umění: „*Je společný klimatem jak pro určitou část ryze abstraktních geometrických spekulací, tak pro nejlepší díl snah nového realismu, mechanického, kinetického či narativního umění.*“¹⁸³

Umění přicházející z Východu bylo chápáno jako zakladatel této tradice. Osobě Kazimíra Maleviče se tak za jeho zásluhy na poli geometrické abstrakce dostalo značné autority uvnitř umělecké komunity. Díky tomu mohlo jeho dílo posloužit jako inspirace - pro umělce konstruktivních tendencí se stalo potvrzením legitimacy a relevance jejich tvorby. Je ovšem těžké hovořit o přímé návaznosti na jeho tvorbu.

Ačkoli se řada témat Malevičova díla objevuje i v českém umění šedesátých let, autoři hledají své vlastní cesty. Malevičova práce poskytovala výchozí bod umělecké teorii i praxi, ale nestala se modelem. Existuje i mnoho aspektů určujících tvářnost Malevičova přístupu ke světu a umění, které nebyly reflektovány vůbec. Jeho mystika, jeho odpor vůči předmětnému

¹⁸¹ Josef HLAVÁČEK: Neokonstruktivismus a kinetismus, in: Rostislav ŠVÁCHA / Marie PLATOVSKÁ (eds.): Dějiny českého výtvarného umění VI/1 1958 - 2000, Praha 2007, 207-219

¹⁸² POHRIBNÝ 1997 (pozn. 51) 140.

¹⁸³ PADRTA 2001 (pozn. 32) 312.

světu naší reality či nedůvěra ke stroji představují momenty, které jsou přímo protikladné úsilí konstruktivních tendencí.

Malevičovo dílo se stalo ikonou nového směřování českého umění. Nebylo však přijímáno jako celek – ani jeho výtvarná produkce, ani jeho teoretické texty nebyly v Československu šedesátých let známy ve své celistvosti. Inspirací se stala jednotlivá témata, ale lišila se východiska. České prostředí bylo vzdáleno radikalitě ruské historické avantgardy doby revoluce a jeho cílem bylo kultivovat skutečnost, nikoli ji bořit a teprve na jejích troskách budovat novou.

Proto lze v dílech mnoha autorů nalézt analogie s Malevičovou tvorbou, ale nikoli těsnou návaznost. Dílo Kazimíra Maleviče se stalo impulzem pro rozvoj geometricky a racionálně orientovaného českého umění. Představovalo jeden z výrazných podnětů působících v rámci širšího spektra vlivů na české soudobé umění. Nezanedbatelnou okolností je i domácí tradice, která se stala prizmatem, skrze něž byla Malevičova práce přijímána.

Malevičův odkaz ale nevytvořil vlastní školu a jeho recepce zůstala věcí konkrétních autorů. Pro soudobou kritiku a teorii se stal vzorem soustavného a systematického zkoumání výrazových možností abstraktní malby. Lze proto konstatovat, že vliv Kazimíra Maleviče byl významným faktorem v hledání konkrétní podoby geometrické abstrakce na poli českého umění šedesátých let.